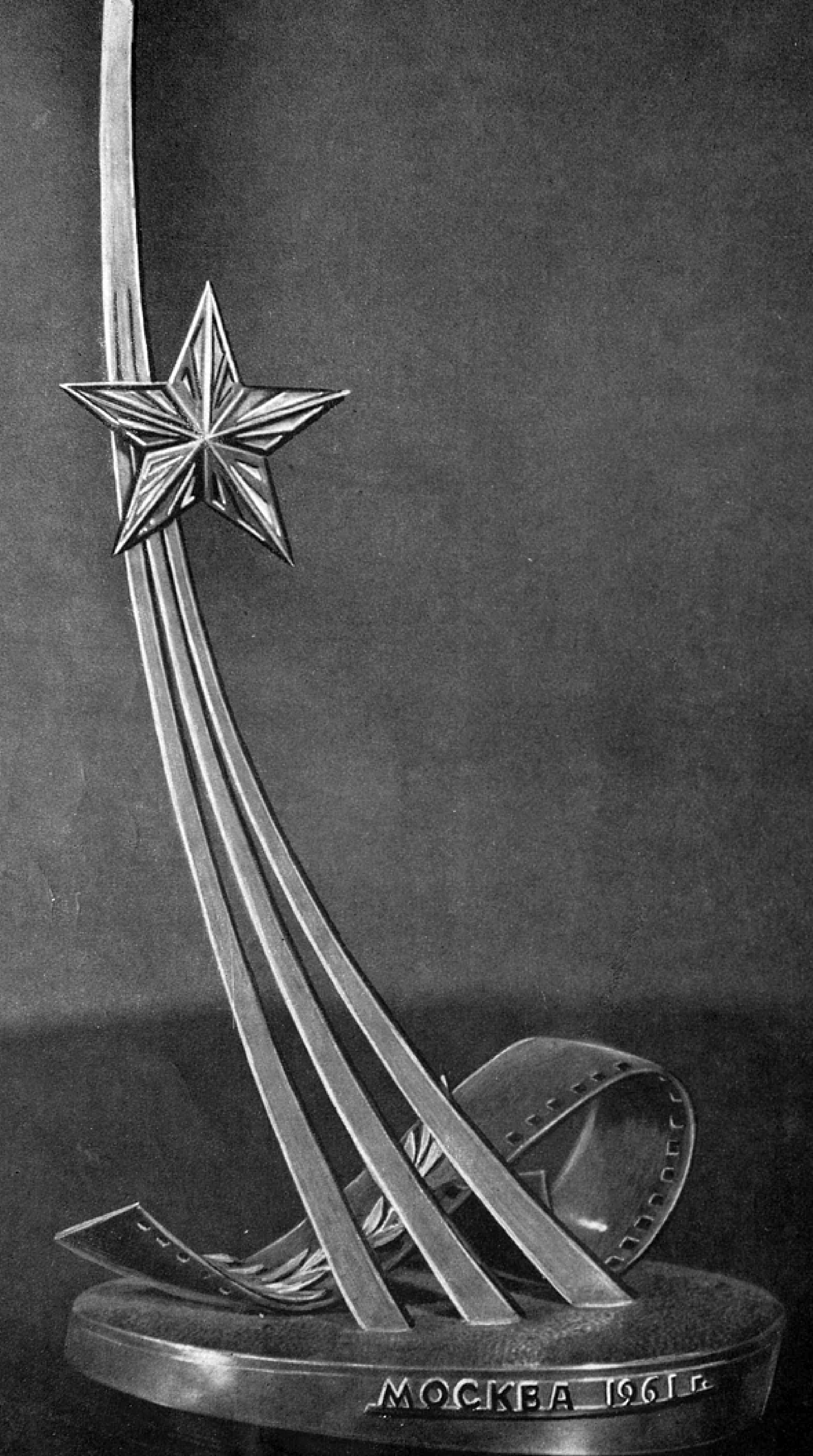
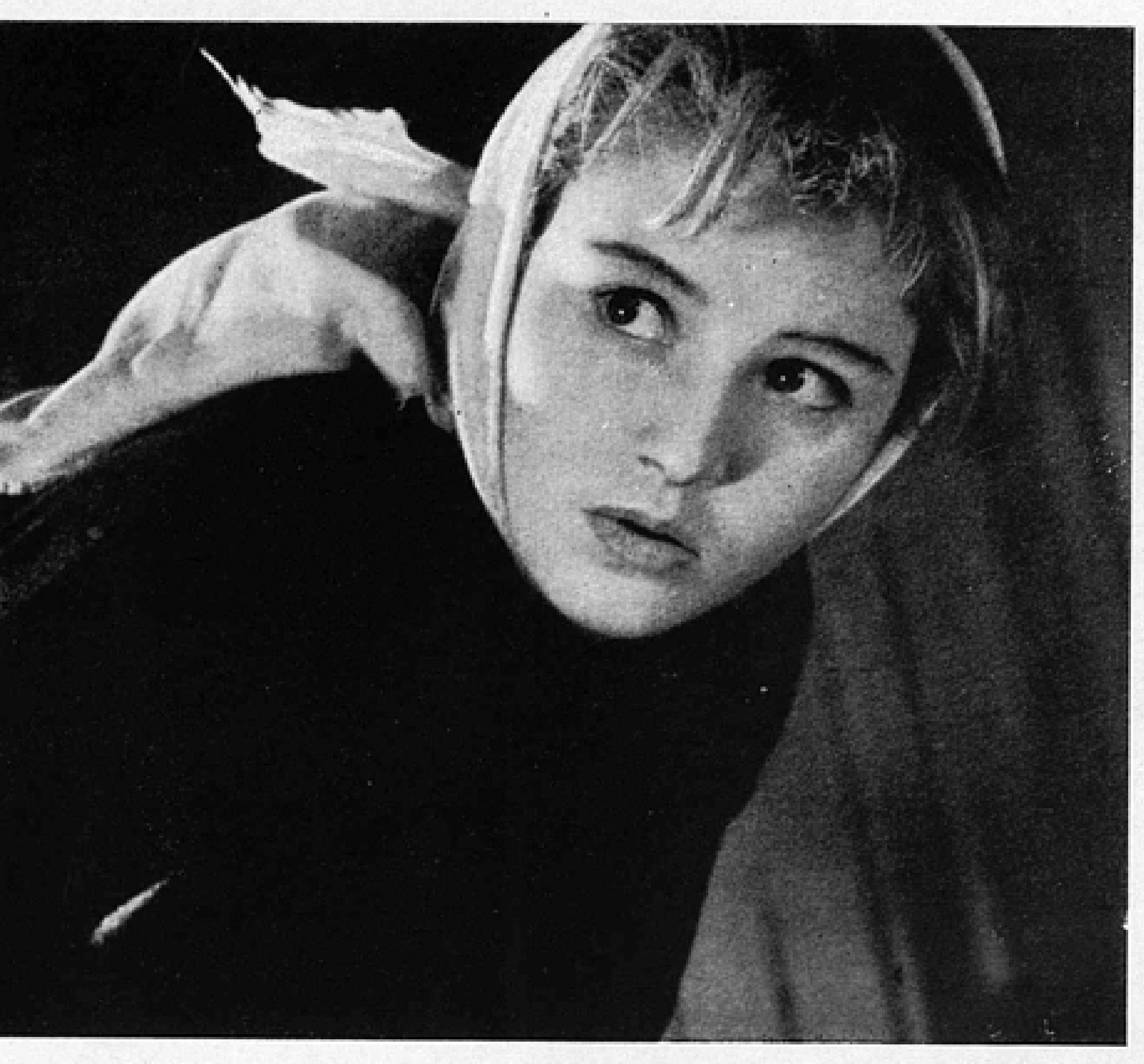
925/61
ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА,
ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!
FOR HUMANISM IN CINEMA ART,
FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!
POUR L'HUMANISME DANS L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE,
POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!
FÜR HUMANISMUS IN FILMKUNST,
FÜR FRIEDEN UND FREUNDSCHAFT UNTER DEN VÖLKERN!
POR EL HUMANISMO EN EL ARTE CINEMATOGRÁFICO,
POR LA PAZ Y LA AMISTAD ENTRE LOS PUEBLOS!
为争取电影艺术人道主义，为世界人民之間和平，友好而斗争！
ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
1961
МОСКВА
Искусство
КИНО
7. 1961


МОСКВА 1961 г.

СОДЕРЖАНИЕ

На второй странице обложки — приз, который будет вручен победителю Второго международного кинофестиваля в Москве.

Продолжаем публиковать фото советских актеров, снимавшихся в фильмах 1960/1961 годов.



Ж. Прохоренко — Шура («Баллада о солдате»)

В. Ивашов — Алеша Скворцов («Баллада о солдате»)

Н. Мордюкова — Саша Потапова («Простая история»

С. Бондарчук — Коростелев, Боря Бархатов — Сережа («Сережа»)

Н. Дробышева — Саша Львова («Чистое небо»)

Е. Урбанский — Алексей Астахов («Чистое небо»)

Р. Куркина — Светлана Панышко («Время летних отпусков»)

В. Тихонов — Панин («Мичман Панин»)

А. Завьялова — Зинка («Алешкина любовь»)

О. Табаков — Олег («Шумный день»)

И. Саввина — Анна Сергеевна («Дама с собачкой»)

О. Стриженов — Герман («Пиковая дама»)

А. Дмитриева — Иванова («Друг мой, Колька!»)

П. Рыбников — Востриков («Две жизни»)

Л. Хитяева — Евдокия («Евдокия»)

Б. Андреев — дед Ерошка («Казаки»)

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В МОСКВЕ

ЖИВЕТ МОСКОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ!

Второй международный кинофестиваль в Москве проводится под девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Для советских кинематографистов это не просто фестивальная формула: в словах девиза выражены идеи, которым они служат по душевному влечению, идеи, определяющие сокровенный смысл их творческого труда.

Получаемые нами письма из-за рубежа, многочисленные высказывания участников фестиваля показывают, что они отчетливо видят связь идей девиза с традициями киноискусства страны, проводящей фестиваль. Они знают, что с первых дней своего существования советский кинематограф выступает защитником человека и поборником мира. Даже в фильмах, посвященных кровавым баталиям, героем обычно выступает человек неистребимого миролюбия. Сражаясь, он мечтает о жизни, построенной на разумных началах созидания. Сделать труд владыкой жизни—такова его святая цель, поднимающая на подвиги самопожертвования. И ему не только органически чужды, но и глубоко противны наемнические увлечения тех, кто видит в войне свое профессиональное призвание и разрушает созданное другими. Герои советских фильмов идут в бой во имя мира и счастья, во имя созидания.

Об этих чертах героя советских фильмов не раз вспомнят участники дискуссии, посвященной ответственности художника перед временем. В ходе фестивальной дискуссии, очевидно, пойдет речь и о фильмах, возвеличивающих труд человека, показывающих, как неотрывно связано духовное и нравственное развитие современника с его трудовыми заботами, планами и деяниями.

Обращение к разностороннему опыту советского кино покажет участникам фестиваля, как много оно делает для утверждения идей гуманизма, мира и дружбы народов.

Идеи эти стали духовным кредо не только для работников советского кино. В них заключена внутренняя сила, объединяющая многих передовых кинематографистов разных стран. Когда американский режиссер Стэнли Крамер создавал трагедийные сцены фильма «На берегу» или показывал драматизм «обезьяньего процесса» в фильме «...Пожнет бурю», он решал свои кинематографические задачи на путях, во многом отличных от тех, какими идут советские кинематографисты. Но он тоже выступал за гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами.

Советским кинематографистам близки и понятны устремления всех мастеров кино, которые правдивы в своем искусстве изображения человека ради его защиты, ради мира на земле. Это создает благоприятную почву для того, чтобы Второй Московский кинофестиваль стал фестивалем дружеских встреч и честного соревнования, не разъединяющего, а объединяющего кинематографистов разных стран.

На фестивале встретятся люди различных политических убеждений и верований. Мы надеемся, что это не помешает соревнованию фильмов и заинтересованному обсуждению проблем борьбы за мир и гуманизм, которые так важны сейчас, когда перед каждым художником остро стоит вопрос о роли и месте его искусства в жизни народа.

Все данные говорят о том, что, несмотря на свою молодость — он проводится всего лишь второй раз, — Московский кинофестиваль становится одним из самых заметных среди международных фестивалей. Достаточно сказать, что около пятидесяти стран и три международные организации заявили о своем участии в нем.

Одной из особенностей нынешнего фестиваля является расширение его «географии». Наряду со старыми «кинематографическими державами», традиционно участвующими в международных смотрах киноискусства (Италия, Франция, Англия, США, Япония, Индия), в Московском кинофестивале принимают участие несколько стран Африки и Азии, которые до этого либо вовсе не участвовали в подобных встречах, либо были на них очень редкими гостями. Среди них — Гвинея, Дагомейская Республика, Мали, Марокко, Объединенная Арабская Республика, Сомали, Федерация Нигерии, Цейлон, Тунис.

Из стран американского континента помимо США и Канады присылают свои делегации и фильмы Аргентина, Венесуэла, Куба, Мексика, Чили, Перу. В Москве ожидаются делегации из Австралии, Индонезии, Новой Зеландии, Ирака, Ирана...

В Московском кинофестивале принимают участие все социалистические страны Европы и Азии.

Состав жюри определен с таким расчетом, чтобы в нем были представлены самые различные страны или группы стран. От советских кинематографистов в состав жюри вошли кинорежиссеры Сергей Юткевич и Сергей Герасимов и писатель Чингиз Айтматов. Остальные члены жюри — представители зарубежных стран. Среди них итальянский режиссер Лукино Висконти, американский режиссер Джошуа Логан, кинокритик Леон Муссинак (Франция), кинорежиссер Карел Земан (Чехословакия), кинокритик и историк кино Ежи Теплиц (Польша), кинокритик Франсиско Пина (Мексика), режиссер и продюсер Мехбуб Кхан (Индия), режиссер Золтан Варкани (Венгрия).

По такому же демократическому принципу широкого представительства организовано и жюри по короткометражным фильмам.

До начала фестивальных просмотров трудно судить о подборе и качестве участвующих в конкурсе фильмов. По условиям фестиваля на конкурс могут быть представлены только фильмы, законченные производством в течение 18 месяцев, предшествующих началу фестиваля в Москве, и не демонстрировавшиеся ранее ни на одном международном фестивале. Поэтому мы не знаем зарубежных фильмов, которые будут показаны в Москве.

Но ясно, что, учитывая состав и значение Московского фестиваля, страны-участницы постарались прислать в Москву лучшие из своих кинематографических новинок. Есть все основания верить, что Второй международный кинофестиваль в Москве будет интересным, содержательным и действенно послужит развитию сотрудничества кинематографистов разных стран, укреплению дружбы между народами во имя мира во всем мире.

А. КАРАГАНОВ,
руководитель пресс-бюро Второго
международного кинофестиваля в Москве

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

С глазу на глаз

Человеку порой свойственно не замечать разнообразных изменений, какие складывают его эпоху. Меж тем эпохи поразительно различаются между собой, и прежде всего формой человеческого общения. Быть может, одним из самых знаменательных признаков нашего времени стали кинофестивали, которые проводятся во множестве стран мира, и число их нарастает с удивительной прогрессией.

Как бы ни относиться к кинематографу, это увлечение знаменует собой прежде всего жадное желание людей общаться на основе мирного содружества и свободного обмена мнениями.

Кинофильм как капля воды отражает в себе все многообразные аспекты современности. Даже когда фильм исторический, в нем непроизвольно отражается взгляд современника на историю, то или иное отношение к ней. Когда же речь идет о фильме современном, то это, быть может, и сама жизнь, и отзвук на жизненные интересы человека, на его вкусы, взгляды и убеждения.

Многочисленный список фестивалей знает своих лидеров. Так, лидером в западном кинематографе стал традиционный фестиваль в Канне, лидером социалистического кинематографа определился фестиваль в Карловых Варах. В последние годы к нему присоединился Международный Московский фестиваль. У него еще малый опыт — нынешний фестиваль 1961 года только второй по счету, но мы возлагаем на него большие надежды.

Что отличало Московский фестиваль 1959 года от множества фестивалей, проводимых в странах Запада?

Разумеется, прежде всего, его народность.

Мы по-своему понимаем этот праздник киноискусства. Нам тоже приятно видеть в Москве кинематографических знаменитостей, сценаристов, режиссеров, артистов, крупных предпринимателей; наш зритель проявляет горячий интерес к каждому лицу, знакомому ему по экрану. Но есть еще особая, отличительная черта, которая представляется нам самой важной, даже решающей. Это участие в фестивале десятков тысяч людей, теснящихся в эти дни у кинотеатров, жадно желающих познакомиться с наиболее значительными новинками мирового экрана.

У киноработников всегда большая почта. Им пишут подростки, юноши и девушки, желающие отдать свою жизнь киноискусству, пишут зрители, со всей душевной простотой отзывающиеся на картину то благодарностью, то суровой нелицеприятной критикой. И каждый писатель, режиссер, артист с огромным интересом вчитывается в эти письма, видя в них главную награду за свой тяжелый, но благодарный труд.

И часто поражаешься тому, с какой точностью и остротой зритель отзывается на удачи и неудачи твоей работы.

Однако есть у художника и еще один суд — суд его соратников по кинематографическому творчеству. В этом смысле отличную традицию установил международный фестиваль в Карловых Варах, где в дни встреч кинематографистов помимо официального жюри устраивается так называемая «вольная трибуна». С каждым годом «вольная трибуна» не только не иссякает, но все больше углубляет свою теоретическую работу.

Нам бы хотелось по-братски перенять эту традицию, освоить ее, сделать ее традицией также и Московского фестиваля.

В самом деле, при всем разнообразии темпераментов, дарований, направлений и целей художник — всегда художник. У него миллион нерешенных проблем, которые щедро предлагает развивающаяся жизнь, у него всегда неутолимая жажда к общению, к обмену мыслями, к полемике. И это понятно, ибо главной целью его всегда остается всемерное приближение к истине, а истина, как известно, рождается в споре.

За последние годы каждому из нас у себя на родине и за рубежом приходилось встречаться со многими и многими товарищами по профессии. При посещении Соединенных Штатов Америки нам привелось, например, повидаться с такими прославленными мастерами, как Кинг Видор, Франк Капра, Билл Уайльдер, беседовать с необычайно деятельным и острым Стэнли Крамером, сердечным Дельбертом Манном, тонко понимающим свой народ Ричардом Бруксом. И нам необычайно легко было разговаривать с ними, легко и интересно, потому что при всем различии национальных культур, при всем разнообразии наших политических взглядов нас сближала любовь к самому искусству кинематографа, искусству народному, всеобъемлющему, мощному и гуманному по самой природе. Не знаю, какой след оставили эти беседы в сердцах наших американских коллег, но для нас они имели немалое значение. Мы с радостью увидели в Голливуде — этой признанной Мекке западного кинематографа — ряд деятельных и вдумчивых художников, для которых судьбы народные далеко не пустой звук. И то обстоятельство, что взгляды на народное счастье, на способы его приближения у нас во многом различны, не мешало нам в едином понимании киноискусства, как наиболее доступного и мощного средства в сближении людей вокруг идеи мира и прогресса.

Еще более тесные связи существуют у художников социалистического кинематографа, в частности у советских киномастеров, с кинематографистами Италии и Франции. И то, что в жюри Московского фестиваля наряду с деятелями социалистических кинематографий дали любезное согласие войти мастера крупнейших западных кинематографий, доказывает, что наша симпатия к прогрессивным художникам Запада не безответна.

Нам есть о чем поговорить по душам с такими отличными художниками современности, как Федерико Феллини, Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантис, Глауко Пеллегрини, с французскими кинематографистами, нашими старыми друзьями Кристиан-Жаком, Жаном-Полем Ле Шануа, с прогрессивным мастером французского кино Рене Клером.

Разумеется, список этих дружеских имен никогда не может быть достаточно полным, чтобы охватить весь круг достойных людей, так как мировая кинематография сейчас богата художниками, отдающими свое искусство возвышенным целям международного общения. Но у нас, у наиболее близких друзей, работников социалистического кинематографа, немало общих своих многосложных и бесконечно интересных проблем, для решения которых нам никогда не жалко своего времени.

Мы чаще собираемся в кругу мастеров социалистического искусства в различных обстоятельствах — то на конференциях, специально посвященных творческим вопросам социалистического кинематографа, то в дружеских встречах на премьерах новых картин, то на неделях, посвященных киноискусству той или иной страны. И всегда нам не хватает времени, чтобы рассказать друг другу свои замыслы, посоветоваться, похвалиться удачной находкой или покритиковать товарища за отступление или неудачу. И в Москве, на своей «вольной трибуне», мы хотим слышать голоса талантливых художников братских стран, таких, как Ежи Кавалерович, Анджей Вайда, Ласло Ранодп, Рангел Вылчанов, Иржи Вайс, Курт Метциг, Конрад Вольф, Ливиу Чулей.

Опять-таки я должен оговориться, что эти имена и в малой доле не исчерпывают списка людей, составляющих могучую группу новых, социалистических кинематографистов, в каждой своей работе стремящихся к раскрытию и утверждению нового мира.

Труд наш чрезвычайно нуждается в оживлении теоретической мысли. Слово, которое самому тебе кажется уже трюизмом, общим местом, исчерпанной темой, иной раз вызывает в товарище по искусству живую ответную мысль, порождает активный спор; от слова к слову, от реплики к реплике загорается костер — и вот уже бушует дискуссия, раздуваемая жаждой истины.

Многих из нас связывает также тесная личная дружба, и каждый гордится ею, потому что видит в ней прямой залог наших общих

успехов, которые измеряются не количеством сенсационных удач, а тем общим уровнем, на который призван подняться мировой кинематограф, как маяк разума и света для сотен миллионов людей, жадно желающих спокойствия, мира и счастья.

Я, как москвич, радуюсь тому, что наша столица опять становится гостеприимной хозяйкой, встречая киномастеров, приехавших из различных стран мира. Мы счастливы принять наших друзей с Запада и Востока, Севера и Юга — отовсюду, где бьется творческая мысль славного кинематографического племени.

Мы хотим сделать пребывание наших друзей в Москве как можно более приятным и радостным. Но среди традиционных фестивальных встреч важнейший интерес для нас представляют встречи кинодеятелей в тесном профессиональном кругу для непринужденной, свободной беседы с глазу на глаз о настоящем и будущем киноискусства.

ФЕСТИВАЛИ, ПРЕМИИ, ПРИЗЫ 1960 ГОДА

У международных кинофестивалей за плечами уже своя солидная история, в которой советская кинематография по праву занимает почетное место. В 1960 году наша страна принимала участие более чем в тридцати международных кинофестивалях. Были среди них фестивали с многолетними традициями — такие, как Карловарский, Каннский, Венецианский, и совсем «молодые» — такие, как фестиваль стран Азии и Африки, фестиваль в Сан-Франциско. Географическая карта фестивалей включала в себя все континенты.

Канн. Советские фильмы «Баллада о солдате» и «Дама с собачкой» отмечены премией «за высокий гуманизм и исключительные художественные достоинства». Советские фильмы составили лучшую программу фестиваля.

Карловы Вары. Большая премия фестиваля — «Хрустальный глобус» — фильму «Сережа». Кроме «Сережи» отмечены премиями художественный фильм «Живые герои» и научно-популярный «Перед стартом в космос». Мультфильм «Мурзилка на спутнике» на этом же фестивале получил первую премию за лучший мультипликационный фильм для детей.

Каир. II кинофестиваль стран Азии и Африки. Первая премия — «Золотой орел» — присуждена советскому фильму «Судьба поэта».

Локарно (Швейцария). Премия за лучшую кинорежиссуру — «Серебряный парус» — фильму «Фома Гордеев».

Сан-Франциско. «Золотые ворота» — премия за лучшую режиссуру — фильму «Баллада о солдате». Там же премию «Золотые ворота» получила «Месть» как лучший короткометражный фильм.

На фестивале в Мексике премией «Голова Паленке» отмечен «Сережа», в Мар-дель-Плата (Аргентина) отмечена премией игра Ани Каменковой в фильме «Девочка ищет отца», там же мультипликационный фильм «Царевна-лягушка» получил «Серебряный дубовый листок».

Фестиваль короткометражных фильмов в Оберхаузене и международная Неделя азиатских фильмов во Франкфурте-на-Майне (ФРГ), международный фестиваль в Австралии и III международный фестиваль мультипликационных фильмов в Аннеси (Франция), IV международный фестиваль документальных и экспериментальных фильмов в Монтевидео (Уругвай) и VI международный фестиваль документальных фильмов в Йорктоне (Канада), Бергамо и Падуя (Италия), Белград и Пул (Югославия), Бухарест и Прага, Лондон и Дели, Лейпциг и Бомбей — во всех этих международных встречах участвовали советские кинематографисты.

Сухая статистика, но как много говорит она о развитии международных связей советских киномастеров, о том всемирном признании, какое получили их работы.

МАРК ДОНСКОЙ

Святое беспокойство

В Москву съезжаются участники и гости кинофестиваля... Здравствуйте, уважаемые коллеги! Мы рады вашему приезду. Пользуюсь случаем, чтобы высказать некоторые свои мысли об искусстве наших дней, в частности — о киноискусстве.

Тысячелетиями мыслители, художники бились над постижением смысла искусства. Вздорная забава для одних, высшая нравственная школа для других — таков обычный диапазон взглядов на искусство. Не занять ли, благоразумия ради, некую среднюю позицию, следуя старинному принципу — «истина посредине»? Но эта мещанская истина привела бы к самой неблагоразумной позиции, если бы мы попытались уверовать в нее.

Нет, истину «посредине» не найти!

А искать ее тем более необходимо, что живем мы в необыкновенно сложное время. И если у каждого поколения была своя особая ответственность перед человечеством, то нашу ответственность ни с чьей сравнить нельзя. Мы называем наше время — середину XX века — прекрасным временем. Так оно и есть: именно в наши дни, на наших глазах человек становится властелином вселенной. Первый заатмосферный облет Земли, о котором мечтал Циолковский, состоялся. Вслед за первым космонавтом, сыном России Юрием Алексеевичем Гагариным появятся и другие космонавты — дети других стран, других народов. В этом нет сомнения. Но покорение космоса — лишь часть необыкновенных дел современников, открывших и новые источники энергии, и новые материалы, и многое такое, что еще порадует людей. Да, в прекрасное время довелось нам жить!

Но как много тревог переживают люди в эти прекрасные дни! Сколько невысказанных страхов у матерей, жен, сестер наших... Как часто повисает над землей черная тень войны... Какой же художник — если это действительно художник — согласится в такое время считать свое искусство забавой или чем-то в этом роде? Нет, мы точно хотим знать, в чем смысл и назначение нашего труда.

Мы знаем: есть в мире две идеологии — капиталистическая и социалистическая. Капитализм и социализм должны найти способ мирного сосуществования, но две идеологии — то есть взгляды, убеждения представителей двух лагерей — будут продолжать борьбу. Значит ли это, что мы, советские художники, не должны искать общий язык с художниками капиталистических стран? Такой вывод ни в коем случае делать нельзя. Мы должны понять друг друга, потому что жизнь на земле одинаково дорога всем.

Святое беспокойство за жизнь на земле — вот что должно сближать честных художников всех стран.

Согласившись с этим, давайте спорить — и о ваших и о наших фильмах, о мастерстве, о кинематографичности, о старых и новых приемах нашего искусства; этим спорам мы всегда рады.

Мы знаем: чем больше честные художники других стран постигают наше социалистическое искусство, тем лучше узнают они смысл всей жизни советских людей. Тем больше становится искренних, благородных друзей у нашей страны.

Слава «Броненосца «Потемкин» Сергея Эйзенштейна и «Матери» Всеволода Пудовкина облетела земной шар подобно спутникам много лет назад. Эти фильмы открыли глаза

людям других стран не только на блестящие таланты советских кинематографистов. Первые наши фильмы-спутники объяснили людям всего мира, что здесь, в Советской стране, превыше всего ценят добро, справедливость, честь.

Мы верим в способность искусства очищать, облагораживать человеческие души. Такое заявление может прозвучать как «дважды два четыре» для юноши и девушки, вышедших нынешной весной из стен советской школы. Молодые советские люди видели и видят, конечно, разные фильмы — талантливые и средние, увлекательные и скучные— и только фильмов человеконенавистнических они не знают, никогда не видели! Даже не очень ясно они представляют себе, что это такое! И мы бесконечно рады этому. Не появляются на экранах советских городов и сел фильмы, доказывающие, подобно «Истине» Клузо, что никакой истины не найдешь; не выносят наши зрители тех фильмов, которые, подобно «Анатомии убийства» Премингера, ставят знак равенства между убийцей и убитым, между честью и бесчестьем, совестью и равнодушием. Нам отвратительна брезгливая улыбка по адресу чести, правды, человеческого достоинства, появляющаяся иной раз «между кадров» иного западноевропейского или американского фильма.

Да, процесс очищения человеческих душ не так скор и легок, как хотелось бы этого. Но трудности должны вызывать у нас только одно чувство — чувство яростного стремления преодолеть их.

В последние годы мы все чаще восторгаемся успехами науки и техники. Мы гордимся великими научными открытиями. Мы прекрасно понимаем, что человечество может благодаря этим поразительным достижениям приобрести огромные ценности — а может все утратить. Вот обстановка, в которой мы ведем дискуссии об искусстве с зарубежными коллегами! Когда стоит вопрос о жизни и смерти человечества, нельзя заниматься искусствоведческим крохоборчеством. Если искусство сейчас не выступает против смертельной угрозы человечеству, то к черту такое искусство, к черту!

Я хочу со всей искренностью сказать гостям кинофестиваля, что художники моей страны глубоко убеждены: искусство способно бороться. И я убежден, я глубоко верую, что искусство в силах приблизить счастье людей.

Каким образом?

Для советского художника ответ ясен: открывать в искусстве правду о современности — вот лучший способ укрепить нравственную силу людей, сделать фильм необходимым людям.

Процесс обогащения жизни и искусства — взаимный. Современность питает искусство человеческими волнениями, искусство возвращает жизни свой долг значительностью, весомостью человеческих образов.

И мы, кинематографисты, также питаем вдохновением друг друга. Я считаю своими учителями не только Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга, Юткевича, Ромма, Эрмлера, Герасимова, Райзмана и других художников — в школе мастерства моими учителями и учителями моих товарищей являются и Чарли Чаплин, и Флаэрти, и Де Сантис, и Феллини, и Ренуар, и Форд, и Висконти, и Де Сика, и Клер, и многие-многие другие большие и честные художники. Я знаю, что учителями многих французских, итальянских, американских, английских кинематографистов, кинематографистов всего мира являются мои непревзойденные соотечественники Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин — истинные кинематографические поэты современности, ее вдохновенные художники.

Я позволю себе повторить здесь мой ответ французскому киноведу Марселю Мартену, спросившему меня однажды: «Как художник, к чему вы больше всего стремитесь?» «Надо обогащать человека» — вот мой ответ. Вот отправная точка, цель художественного творчества кинематографиста в моем понимании. Делать жизнь более прекрасной, создавать красоту для людей и в людях, открывать в каждом человеке то сокровенное, лучшее, что таится в его душе — завидный долг художника!

Не слишком ли это много для кинематографиста?

Довольно долго кинематографию не хотели пускать в семью «настоящих», древних искусств. Теперь положение изменилось. Теперь находятся желающие противопоставить кино всем другим искусствам, насчитывающим тысячелетнюю историю. Такое «киночванство» не менее пагубно для нашего искусства, чем уже изжитое заблуждение первых десятилетий его истории.

Пусть кино станет законным наследником всех достижений мирового искусства. От-

носясь с величайшей почтительностью и любовью к другим искусствам и литературе, оно станет хранителем мировой культуры. Это одна из самых больших и важных миссий сегодняшней кинематографии.

В течение многих лет я работал над фильмами по классическим литературным произведениям и хочу поделиться некоторыми соображениями по этому поводу.

Взаимоотношения современной кинематографии и классической литературы сегодня подобны взаимоотношениям античного искусства и греческой мифологии. Античное искусство, черпая свои сюжеты из греческой мифологии, при этом не просто переводило на язык лирики и скульптуры образы доисторической эпохи, а находило им новое, современное (для тех времен!) воплощение. Так олимпиец Зевс под резцом афинского ваятеля Фидия стал воплощением гражданина афинской республики. Классические образы мировой литературы вошли в сознание наших современников, как в свое время в сознание Фидия вошли образы его родной мифологии. Так приобретают образы прошлого всечеловеческое значение и вечную жизнь.

Теперь Дон-Кихот — не только испанец эпохи Возрождения, созданный гением Сервантеса. Упоминание его имени в Австралии, так же как в Америке, Франции, Англии, России и в других странах мира, вызывает в воображении всех образ доброго, благородного рыцаря, защитника угнетенных. И прекрасно то, что этот вечный образ воплощен Г. Козинцевым и Н. Черкасовым в советском киноискусстве.

А разве того же нельзя сказать о вечной жизни образа Отелло? Образ Ниловны из романа Горького «Мать» стал высоким воплощением материнства, образом мирового значения.

Теперь эти и многие другие литературные герои благодаря кинематографии стали известны всему человечеству. Их облик ясно представляют себе не только те, кто прочитал Сервантеса, Шекспира, Горького, но и те, которые их никогда не читали.

По величайшим образам мировой литературы и искусства меряем мы свой духовный рост. Обращаясь к историческому духовному наследию, мы каждый раз охватываем взором путь, пройденный человечеством со времен царя Эдипа, Дон-Кихота, Гамлета, Андрея Болконского, Фомы Гордеева...

Бессмертные правдоискатели не разрешают нам быть равнодушными к жизни и смерти, к счастью и горю людскому — они требуют от нас святого беспокойства! От него никуда не уйти.

Художники нашего времени уже создали образы, которые займут достойное место среди лучших достижений искусства. Первый наш долг — не обойти вниманием нашу героическую современность. Творчески воссоздав ее, наше искусство станет вечным.

Позволю себе сказать несколько слов о горьковской теме в искусстве.

Для меня обращение к творчеству Горького было продиктовано не только любовью к этому великому писателю-гуманисту, но и тем, что я увидел возможность говорить в горьковских фильмах о больших проблемах современности. Разве нет сегодня в мире новых Маякиных с той же страшной философией: «Или всех грызи, или лежи в грязи»? Разве нет сегодня в иных странах Гордеевых, мечущихся в поисках добра и справедливости?

Желание заклеймить подлый мир Маякиных, способных залить землю кровью, и в то же время подбодрить каждого, кто, как младший Гордеев, ищет справедливость на земле, побудило меня обратиться к постановке «Фомы Гордеева» в кинематографии. А теперь все мои помыслы — в картине о наших днях в самом прямом смысле слова, о том, что совершается в мире сегодня... Но об этом фильме — он будет называться «Здравствуйте, дети!» — еще рано говорить.

Сбылась давнишняя мечта художника о безграничной аудитории. И чем шире она, тем глубже и серьезнее наша ответственность за каждый кадр, за каждое слово, произнесенное нашими героями с экрана. Состояние напряженных поисков, недовольства собой не должно покидать режиссера с момента рождения замысла до того дня, когда фильм уже просмотрен миллионами. Отсюда неутихающий внутренний голос: ищи, ищи и ищи.

Каждый эпизод, каждая сцена, каждый кадр — это поиски не только самого правдивого, но и самого впечатляющего, волнующего и точного решения темы. Когда об этом не думаешь, самая свежая и острая мысль может прозвучать банально. Тогда зритель воспринимает картину не как откровение, а как повторение. У него возникает

внутренний, порой даже не осознанный протест, мешающий общению художника с необозримой аудиторией.

Я думаю, что страх перед этим внутренним протестом — благородное чувство художника. Оно сродни страху перед фальшью, неправдой, дурным вкусом.

Арсенал нашего искусства беспредельно богат, и мы не имеем права пользоваться самыми первыми решениями, легкими средствами, ходить проторенными дорожками.

У каждого из нас, советских художников, есть свои генеральные темы, круг излюбленных образов, свое понимание «лица жизни». И все же все наши темы порождены большой, для всех нас общей любовью к человеку, борьбой за то, чтобы лучше жил человек!

Для меня лично все лучшие кинематографисты — прежде всего человеколюбцы. И неповторимый Сергей Эйзенштейн, и взволнованный Всеволод Пудовкин, и темпераментный Михаил Калатозов, и пытливый Сергей Герасимов, и глубокий Михаил Ромм, и чудесная, талантливая молодежь, выросшая на наших студиях — Григорий Чухрай, Сергей Бондарчук, Марлен Хуциев, Станислав Ростоцкий, и многие, многие другие. Надеюсь, наши зарубежные друзья, лучше узнав их творчество, увидят этих кинематографистов разных поколений такими же честными, чистыми, беспокойными художниками, какими вижу их я.

Я думаю, что любовь к людям и желание сделать жизнь на земле лучше — это и есть самое краткое кредо нашей профессии. Я тоже стремлюсь в меру своих сил быть верным этому кредо. К этому я призываю всех моих коллег — соотечественников и зарубежных.

Мне думается, что самый точный путь к нашей цели — положительный жизненный пример. Красота человеческих дел, благородных характеров, несомненно, заразительна.

Два слова о свободе творчества.

Действительно ли свободны мы как художники? Можем ли мы делать в искусстве то, что хотим? Я в своей стране делал и делаю всегда то, что хочу. Но ведь гораздо важнее другое: то, чего хочет советский художник, хотят и многомиллионные массы зрителей. Вот в чем и свобода и счастье художника нашей страны!

Мы свободны в Советском Союзе, но мы не вправе пропагандировать войну, расовую ненависть, человеконенавистничество. Если бы мой самый близкий друг поставил фильм, зовущий к войне, или посмел бы говорить в искусстве непочтительно о других народах, он перестал бы быть моим другом...

В нашей стране существует закон, строго карающий за пропаганду войны. Я сочувствую моим коллегам из тех стран, в которых пока нет такого закона. Пусть они сами в душе своей, в совести своей создадут его для себя!

Я высказал мысли, которые меня глубоко волнуют. Возможно, что где-то они отрывочны. Но я убежден, я искренне убежден: то, о чем я говорил безусловно близко моим товарищам по искусству. К ним и обращены эти дружеские строки.

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

На площадях и улицах советской кинематографии

Вероятно, немало гостей Московского кинофестиваля странствовало по разным странам. И, вероятно, попадались на их пути гиды, показывающие достопримечательности. Хороший гид оставляет по себе добрую память, но все же трудно относиться к пояснениям людей этой специальности без некоторого юмора. Неизменно водят они туристов по давно проложенным маршрутам, и звучит в их пояснениях заученный восторг и профессиональный пафос. Это объяснимо: гиды показывают знаменитые изваяния, исторические здания. Все это действительно величественно...

Однако хочется узнать не только прославленные места, а и обычную жизнь, увидеть деятельность людей, полную различных устремлений. Ведь создаваемое народом в разных областях его духовной жизни не сводится к единообразной картине, нет, здесь единство внутреннее — почувствовать его можно лишь в многообразии творческого труда.

Нередко, странствуя по незнакомому городу, видишь, что город этот воспринимается как целое, не только когда проходишь по архитектурным ансамблям, но и когда видишь рядом здания разных эпох, труд несхожих зодчих... И хотя городской пейзаж может показаться пестрым, полным контрастов, открывается самое интересное: процесс строительства, закономерность развития, своеобразие сочетания прошлого, настоящего и уже ощутимого будущего...

Вряд ли я смог бы быть «гидом по советской кинематографии». На моих глазах прокладывались многие из ее площадей, а знаменитые памятники некогда были попросту товарищами, друзьями...

И все же мне хотелось бы показать нашим гостям некоторые из этих улиц — и не только главные магистрали, а и совсем новые, пока еще маленькие улочки — на них трудятся молодые люди; кто знает, пройдет время, и гиды красивыми словами расскажут гостям следующих фестивалей о новых уже прославленных именах.

Когда-то наши умные и веселые писатели Ильф и Петров пустили в обиход шутливый образ «обоймы» — набора имен художников, обязательно поминаемых вместе, существующих в уже привычном сочетании. Хочется, чтобы наших кинематографистов узнавали не «обоймой», но как людей разнокалиберных, несхожих стилистическими устремлениями, характером дарований. И тем не менее объединенных целью, общим пониманием кинематографии, ее места в современном мире.

●

Об этой цели недавно говорил Н. С. Хрущев,— это борьба «...за счастье людей, за всемерное улучшение условий их материальной и духовной жизни, за расцвет всех способностей и дарований человека» («К новым успехам литературы и искусства»).

Александр Петрович Довженко — имя, уже вошедшее в историю мирового кино. Дарование этого художника отличимо чертами, редко встречающимися в современном искусстве. Довженко был одним из немногих режиссеров нашей эпохи, у кого эпическое восприятие жизни было глубоко органическим. Стилизация под фольклор — явление не редкое — совсем иное дело. Довженко — сын украинского крестьянина, в молодости сельский учитель — всем своим душевным складом был связан с родной

природой, обыденной жизнью своего народа. Но на век Довженко выпала особенная «обыденность», и Александр Петрович показал время всемирно-исторических перемен во всем масштабе народных движений гражданской войны, строительства, борьбы с фашизмом и во всем масштабе оценки этих лет народной мудростью, народной поэзией.

Произведения этого рода, казалось мне, могут обладать силой воздействия, только если они полны страсти такой мощи, какой обладал покойный Довженко. У таланта меньшего, нежели дарование Александра Петровича, все это неминуемо — без внутренней силы одушевления — вырождалось бы в собственную противоположность. Возвышенное оказывалось бы лишь риторическим, величественное превращалось бы в декламацию. А надо сказать, что нет ничего более чуждого нашему времени, нежели риторика и декламация.

Смерть большого художника — не только конец его жизненного пути, но и нередко прекращение какой-то линии в искусстве: чем крупнее был умерший мастер, тем менее вероятно продолжение его творчества в таких же формах.

Начиная путешествие по площадям и улицам нашего киноискусства, хочется прежде всего рассказать о Юлии Солнцевой, человеке, давшем возможность вновь услышать голос умершего художника. «Поэма о море» и вслед затем «Повесть пламенных лет» — фильмы, над которыми Довженко только начинал трудиться,— были закончены его женой. О благородстве этого труда невозможно забыть. Перед нами — в этих поставленных Солнцевой картинах — возвышенность мыслей Довженко, его неторопливые размышления над народной судьбой, над жизнью и смертью, восприятие им природы, его особое искусство, легко переступающее границы между реальностью и легендой, между повседневной речью и ораторской гиперболой... Перед нами поэтический сплав драмы, песни, проповеди и даже дневника...

Переход к широкому экрану, а вслед затем и к большому формату органичен для такого искусства. Здесь многотысячные толпы, накал речей, обращенных на все четыре стороны света, простор пространства, патетика хора, симфонии... Высоко подняв свою прекрасную седую голову, опять смотрит на нас своим неповторимым взглядом Александр Петрович Довженко.

И менее всего это какой-то единственный путь нашего искусства.

Немало художников пристрастны к иному способу художественного мышления. Юлий Райзман любит негромкую речь и подробный, лишенный внешней горячности, язык прозы. Он хочет исследовать обыденные случаи: задуматься над чуткостью и грубостью, над событиями маленькими, а по сути огромными.

Мне приходилось читать в зарубежной прессе, что только теперь впервые пришел в советский фильм обыкновенный человек, повседневная жизнь. Так ли это? Райзман — режиссер первого, или, скажем, второго поколения нашего кино. Может быть, он никогда не снимал жизненных, обыденных историй? Так может сказать только тот, кто не знает биографии этого художника. Неужели в «Последней ночи» (1936), «Машеньке» (1942), «Уроке жизни» (1955), «Коммунисте» (1957) были риторика, внешний масштаб, пышность постановки?..

А вот другой пример. На «Ленфильме» режиссер Иосиф Хейфиц снимает «Горизонт» Григория Бакланова: выпускники средней школы всем классом поехали осваивать целинные земли. Масштаб темы, постановка жизненного вопроса выражены всегда у Хейфица искусством внешне совсем простым, речью, лишенной приподнятости. Не случайно прошлой его работой была «Дама с собачкой»... Немало наших режиссеров внимательно изучали Чехова.

И в этом нет схожести вкусов. Вряд ли Сергею Эйзенштейну был близок автор «Чайки». Сергей Михайлович увлекался Пушкиным, Золя... Я помню, с каким волнением говорил мне Пудовкин о многих писателях прошлого — среди них был даже Уильям Блейк; Всеволод Илларионович отлично знал его поэзию, рисунки... Сергей Герасимов с юности был пристрастен к Льву Толстому; не случайной была для этого режиссера и постановка «Тихого Дона». Нет неожиданности в работе С. Юткевича над кукольным мультфильмом по «Бане» Маяковского. Вряд ли когда-нибудь утихнет моя любовь к Шекспиру.

Не схожи и материал и характеры снимаемых теперь фильмов. Много сценариев посвящено молодежи. Это естественно: судьбам молодого поколения уделяет внимание искусство всех стран. А вот героем картины Герасимова будет так называемое «переме-

щенное лицо» — человек трудной судьбы. В этой истории, вероятно, будет немало тяжелого... О войне и ее последствиях трудно забыть.

И не удивительно, что поколение, пришедшее на студенческие скамьи Института кинематографии, сдав боевое оружие, как, например, Григорий Чухрай, в первых же своих работах высказало о войне то, что накипело на душе, что нельзя было не высказать. Может быть, в этом — глубоко пережитом — секрет так радующей искренности и благородства фильмов Чухрая?.. Он рассказывает в них о жизни не с чужих слов и не по подсказке.

С фронта в Институт кинематографии пришел Станислав Ростоцкий. В его фильмах о деревне радуют поиски нового в людях, светлый и добрый взгляд на колхозную жизнь.

А теперь мне хочется переменить маршрут. Я хотел бы назвать имя молодого человека, ставящего свой первый полнометражный фильм. Институт кинематографии получает иногда заказы на маленькие фильмы, делаемые то с рекламной, то с инструктивной целью. Обувные предприятия предложили институту, в порядке учебной практики студентов, снять маленький фильм, призывающий к уходу за обувью. Только и всего!

Студент Фетин взялся за работу. Не хотелось бы скрыть, что при просмотре законченного фильма разгорелся скандал. Вместо объяснения полезных свойств гуталина и ваксы студент-режиссер изобразил, как армия разгневанных ботинок со сбитыми каблуками и покоробившейся кожей убегает от нерадивых владельцев. Чего только не было в этом фильме! Драные башмаки пели куплеты, сношенные туфли танцевали... Заказчик не только не принял фильм, но и настойчиво требовал поставить студенту двойку. Однако он сам, жестокий заказчик, во время просмотра присоединился к зрительному залу, хохотавшему над похождениями оскорбленных в своих лучших чувствах сапог и полуботинок.

Зная Владимира Фетина еще по институту, я не был удивлен, когда он пришел к нам на студию «Ленфильм» с предложением поставить «Жеребенка» Михаила Шолохова. Фильм — это была дипломная работа Фетина — прошел у нас с успехом и недавно получил премию на фестивале короткометражных картин за рубежом.

У искусства множество дорог и тропинок. Молодой режиссер, о котором я рассказываю, закончил «Полосатый рейс» А. Каплера и В. Конецкого. Герои — двенадцать тигров, лев, обезьяна. Это эксцентрическая комедия о рейсе торгового парохода: заболевшего укротителя заменил буфетчик, и весь зверинец оказался на свободе.

Видели ли вы первую постановку Г. Данелия и И. Таланкина «Сережа» по повести Веры Пановой?.. Кинокамера стала в их руках глазами пятилетнего ребенка. Это позволило не только увидеть явления жизни взглядом человека низенького роста — когда индюк выглядит чудовищем, а школьная парта горой,— но и рассказать о гораздо более важном. В этом фильме жизненные явления подвергнуты оценке ребенка; оказалось, что этот суд помогает увидеть много доброго в людях и открыть достаточно глупого...

●

Уже названо немало имен, фильмов, и боюсь, что места для дальнейшего не хватит. Конечно, в этом перечислении я неминуемо обидел кого-то из моих старых и молодых друзей — слишком много фамилий следовало бы назвать. Я не успел сказать о киноискусстве союзных республик, а разве не стоят разбора поиски, скажем, Тенгиза Абуладзе, Резо Чхеидзе — первый же их фильм «Лурджа Магданы» привлек всеобщее внимание. Литовский режиссер А. Жебрюнас и оператор И. Грицюс удивительно поэтично показали историю маленькой девочки и бандита, оказавшихся вдвоем на острове, где лебеди выводят своих птенцов. Девочка, еще не зная зла, играла с блестящими игрушками: это были пули, рассыпанные убийцей. Люди плывшие на лодке, могли услышать крик, — и последняя игрушка — девочка кинула ее убийце — заключала в себе смерть ребенка. В пластике новеллы («Последний выстрел») много глубокого, прекрасного...

●

Немало художников правдиво воссоздавали на экране войну. Но есть у нас кинематографист, который уже не одно десятилетие сам неизменно находится там, где проходит передний край, где идет бой. И вовсе не какой-нибудь метафорический бой, а настоящее сражение, где мертвые уже не встают, когда прекращается съемка, а сам режиссер легко может стать участником «мас-

совой сцены»... Роман Кармен был в горящем Мадриде, в Китае первых лет революции... Где только он не был!.. И, конечно, перелетев океан, он снял Кубу. Кармен — один из тех, кто ведет героическую летопись нашего времени. «Пылающий остров» — еще одна глава этой летописи.

Я сопоставляю имена и фильмы, которые, разумеется, нельзя ставить рядом. Но мне кажется, что множественность, разнообразие явлений искусства и создают жизненность пейзажа.

●

В середине XIX века во Франции, Англии, России были в моде так называемые «физиологические очерки». В форме развлекательной, часто юмористической они рассказывали о каких-то явлениях современной жизни. Были «физиологии» студентов, актеров, были даже «физиологии» омнибуса, зонтика. Мне кажется, что сегодня можно было бы не без интереса написать «физиологию» кинокамеры. Искусство оператора Сергея Урусевского стало бы отличной главой в такой, шутливо говоря, «физиологии». А всерьез — в истории изобразительного искусства кинематографии. Урусевский убрал съемочный аппарат со штатива, разработал эстетику свободной съемки с рук; камера отправилась гулять по лесам, чуть не сгорела в огне пожаров, не утонула в воде. Не случайно Урусевский сдружился в работе с Михаилом Калатозовым, в прошлом тоже оператором,— их объединяет дар пластического вúдения. Если Сергей Герасимов прежде всего «слышит» свои фильмы, то Калатозов их «видит».

Недавно нас постигло большое горе: умер Андрей Москвин — один из зачинателей советской кинематографии, создавший свою школу операторского искусства. Черты этой школы несхожи с приемами съемки Урусевского. Интерес Москвина был устремлен внутрь человеческих глаз. Снятые им портреты надолго запомнятся, будут изучаться...

●

Большинство наших молодых кинематографистов — воспитанники ВГИКа. Здесь в коридорах можно встретить стремительно бегущего, чтобы не опоздать на урок, долговязого студента третьего курса Володю Ивашова — ему приходится торопиться: из-за поездок в несколько стран на премьеру «Баллады о солдате» он рискует отстать и получить малоприятную отметку. Людмила Марченко окончила съемки у французского режиссера и готовится к экзаменам по теоретическим предметам — она учится на актерском факультете. Кажется, еще только недавно мы видели этих молодых людей на вступительном экзамене, обсуждали: стоит ли их принять в институт?..

Здесь же — среди преподавателей — многие из тех, кто в 20-е годы начинали советскую кинематографию.

Каковы же взаимоотношения кинематографических поколений 20—30-х годов, послевоенных лет? Мне кажется, что идет и развитие традиций и появление новых.

Человечнее, жизненнее становится интонация рассказа. Каждое новое поколение посвоему добивается большей человечности, жизненности. Ведь в рассказе о восстании на броненосце «Потемкин» интонации Эйзенштейна тоже оказались жизненнее, человечнее привычных в те годы «боевиков».

Передовое искусство каждой эпохи борется с чем-то старым, ставшим уже «академическим», омертвелым. Новые жизненные процессы нуждаются в ином, новом выражении. Однако и лучшее в прошлых эпохах оказывается живучим; традиции возрождаются, труд поколений не оказывается бесплодным.

Эти процессы происходят и в нашем кино. В «Судьбе человека» Сергея Бондарчука отчетливо видны и преемственность формы народной эпопеи и одновременно черты нового стиля.

Искусство не движется повторением известного. Жизнь ставит перед художником новые и новые вопросы, и, естественно, возникают новые формы образного мышления, расширяется пространство киноискусства... С интересом следим мы за всем талантливым, что возникает в разных странах. Мы старые друзья итальянских кинематографистов, нам интересны искания молодых режиссеров Франции, независимое кино Англии, Америки... Резкость постановки современных жизненных вопросов, о чем теперь нередко идет спор,— правдивость, доходящая до жестокости в изображении противоречий общественной жизни, не могут пугать художника. В жюри фестиваля в Канне я был рад поднять руку за работу Федерико Феллини; свист аудитории меня ни в какой мере не смутил... Людям, требующим возрождения полиции нравов, надо вспомнить

объяснение Стендаля: не следует обвинять романиста, изобразившего грязь на дороге,— справедливее подумать о смотрителе дорог.

Любая крайность в изображении тех или иных сторон жизни ничуть не оскорбительна, если художник глубок в своих мыслях и чувствах, если резкость помогает смыть позолоту, сорвать красивые покровы— обнажить истинное положение вещей. Иное дело, если эта резкость и крайность лишь бездумное модничанье. «Эпатировать» теперь стыдно. Слишком много горя видели люди. Им не до баловства.

И еще одно. За последние годы на международных фестивалях немало фильмов пытались показать, какими плохими бывают люди. Оказалось, что, с ремесленной точки зрения, это прибыльно: нетрудно показать с некоторым эффектом животную страсть, звериную философию, скотскую повадку. Может быть, можно сказать, что в этом нет вины режиссеров: были же в истории последних десятилетий Освенцим, эсэсовцы, расовая ненависть?.. Все это, к сожалению, действительно было. И нельзя об этом забывать. Но мерзко, когда жестокость и зверство превращены в выигрышный киноматериал, в своеобразную «фотогению»...

Нельзя забывать о всем том, что пережили люди. Но еще менее следует забыть, что были и есть люди, победившие фашизм, что человечество живет и трудится, утверждает разумные начала, добивается справедливости.

...Рискнув взять на себя составление чего-то вроде краткого путеводителя по советской кинематографии, я забрел и на соседние территории. Но ведь кинематографическое произведение — несколько коробок с пленкой — так легко погружается в самолет и в короткий срок пересекает границы государств. Международный обмен фильмами да и самими кинематографистами становится все более оживленным — этому можно только радоваться.

Ощущение общего дела, коллективного усилия и есть, может быть, самое важное в сегодняшнем состоянии мирового прогрессивного кино. Речь идет теперь уже не о необходимости карманного путеводителя, но об огромной карте кинематографического мира, где остается все меньше белых пятен, где возникает киноискусство целых народов, еще недавно смотревших лишь специально изготовленную для них — для колоний — экранную дешевку. Громче слышен теперь голос кинематографии народов Азии, возникает и кинематография Африки.

Постараемся же лучше узнать, изучить эту карту. Ее знание нужно всем нам. Чехов в одном из своих писем возмущался знаменитым вопросом: «сколько человеку земли нужно?..» Это трупу нужно три аршина земли, писал Антон Павлович, а человеку нужен весь мир!..

В этом благородном стремлении — узнать правду о жизни, о мире — немало может помочь человеку киноискусство.

●

Может быть, среди наших гостей на фестивале будут и киноконструкторы. Конечно, современные съемочные аппараты прекрасно работают. Казалось бы, достигнут предел технического совершенства. И все же хотелось бы увидеть еще одно небольшое приспособление. Эта новая деталь механизма должна срабатывать автоматически: как только перед объективом камеры, на каком бы месте земного шара она ни стояла, возникает нечто унижающее достоинство человека, разжигающее вражду между народами — пусть мгновенно механизм откроет щель и пленка засветится!..

ВСТРЕЧАТЬСЯ, ЗНАТЬ ДРУГ ДРУГА!

И. КОПАЛИН
Председатель секции документального кино Союза работников кинематографии

Мы все еще редко встречаемся перед экраном и беседуем за круглым столом, мы мало видим фильмов, созданных нашими коллегами из других стран, хотя у нас много общих проблем и интересов, о которых нужно поговорить, поспорить, поискать истину. Мы — это кинодокументалисты разных стран — огромная армия журналистов экрана, мастеров искусства образной публицистики. В каждой стране нас большой отряд. В каждой стране создается много фильмов разных по форме и творческой манере, интересных по содержанию. Но, увы! Судьба наших фильмов такова, что только ничтожно малое количество их проникает за пределы своей страны и становится достоянием миллионов зрителей.

Вот почему каждая встреча на экране с фильмами наших коллег из других стран — всегда волнующее и радостное событие. Такими событиями были встречи варшавян и парижан с советским документальным кино, москвичей и ленинградцев с французскими и польскими фильмами. С большим интересом были встречены у нас документальные фильмы Болгарии, Чехословакии, Народного Китая. И каждая из этих встреч являлась для нас, документалистов, взаимным творческим обогащением, служила делу дальнейшего подъема идейно-художественного качества произведений нашего вида искусства.

Таким же радостным событием было и знакомство с творчеством кинодокументалистов студии ДЕФА в дни нашего пребывания в демократическом Берлине.

В тихом и удобном зале студии в течение нескольких часов мы смотрели различные по содержанию, но весьма интересные по творческому решению фильмы.

Поиски — вот что характеризует творчество немецких документалистов (впрочем, как и документалистов многих стран), стремление раскрыть глубокое содержание в интересной форме. Отсюда большое разнообразие жанров и творческих приемов.

Публицистический очерк «Красные барабаны» рассказывает о детском пролетарском движении в Германии, о революционных традициях этого движения, возникшего еще под руководством Тельмана. Молодой режиссер Хорник широко использует историческую кинохронику, со съемок первой империалистической войны 1914 года до возникновения фашизма. Глубоко волнуют кадры кинолетописи, воскрешающие страницы борьбы германского пролетариата против милитаризма и фашизма, создание первых пионерских организаций, приезд немецких пионеров в СССР и т. д.

Избранный режиссером прием подачи материала через рассказ-воспоминание бывшего пионера, встретившегося у костра с пионерами сегодняшней Германии, очень удачен и вполне оправдан. Но, на наш взгляд, режиссер допускает ошибку, когда рядом с кадрами исторической хроники ставит игровые эпизоды (подпольная типография, распространение детьми листовок и др.). Эти кадры выглядят наивно, искусственными рядом с суровыми и правдивыми кадрами исторической кинолетописи.

Увидели мы и фильм, решенный совсем в другом жанре,— биографический киноочерк «Мартин Андерсен-Нексе», тоже молодого режиссера Куперта.

Здесь также широко привлекаются исторические киноматериалы, начиная со съемок поездки писателя в Советский Союз в 1927 году, кончая последними днями его жизни. Жанр документального биографического фильма не нов. В этом жанре давно и успешно работает советский кинорежиссер С. Бубрик, создавший серию фильмов о выдающихся деятелях культуры. Интересна работа в этом жанре режиссера П. Павьо «Джанго Рейнгардт». В фильме режиссера Куперта для нас интересна попытка вести рассказ от имени самого героя фильма. Это дает ощущение непосредственного общения с писателем, вносит особую теплоту и задушевность в кинорассказ. То, что автор текста Герлах почти весь свой текст строит на цитатах из произведений и высказываний самого Андерсена-Нексе, свидетельствует о поисках нового, обогащающего этот жанр. Но недостатки не минули и эту картину — фильм бы значительно выиграл, если бы шел не сорок минут, а хотя бы тридцать.

Но вот совсем уже новый, научно-публицистический жанр, если его можно так назвать,—фильм режиссера Ходашека «Следы, наука, параграфы». Фильм рассказывает о работе криминалистов, вводит в мало знакомую зрителю атмосферу огромного, кропотливого труда людей этой профессии. Автор широко использует инсценировки. Я не сторонник введения в документальный фильм актера, но если это делается для наиболее яркого раскрытия научного эксперимента, то такое отступление от документальности воспринимается как закономерный творческий ход.

Интересный прием оживающих фотографий найден в фильме режиссера Фишера «Больше времени для себя». Здесь лаконично и убедительно показаны технологические новшества, предложенные рационализаторами.

Своей удивительной правдой покорил нас фильм «Свет для Палермо» режиссера Газа и оператора Гельмига. Это подлинно репортажный фильм, где ясно проступает отношение авторов к окружающей их действительности. Только зоркий глаз художника мог так четко увидеть и запечатлеть разительные картины контрастов капиталистического города, где рядом с роскошью богачей — бедность и нищета, рядом с аристократическими виллами — жалкие лачуги.

Мы часто и много говорим о значении репортажа в документальном фильме, но забываем главное, что сила репортажа в его идейной направленности, в метко схваченной сцене, в детали, которая помогает раскрытию авторской мысли. Все это особенно ярко выражено в фильме «Свет для Палермо».

И еще два фильма, совершенно разных по содержанию и творческому решению, обратили на себя внимание. Это фильмы режиссера Шнабеля и оператора Бремера.

Один из них — «Чистильщики окон» — получил премию на международном фестивале документальных фильмов в Лейпциге. О нем подробно рассказывалось в статье Л. Дербышевой, опубликованной в № 4 журнала «Искусство кино» за 1961 год. Прием, избранный авторами, интересен и дает большие возможности. Хотелось бы только добавить, что возможности эти остаются, к сожалению, далеко не использованными. Уж слишком мелко и ограниченно видят герои фильма окружающую их жизнь.

К сожалению, второй фильм режиссера Шнабеля и оператора Бремера «Немецкая академия физкультуры и спорта» (о подготовке преподавателей физкультуры) построен по старым, избитым канонам. Это типичный обзорный фильм, где один за другим чередуются эпизоды, отсутствует какая бы то ни была драматургия, где поэтому интересный и динамический материал о спорте становится вялым и скучным.

Семь фильмов, семь различных решений, различных творческих приемов. Богатый материал для дискуссии. И такая дискуссия с нашими немецкими коллегами состоялась. Мы были рады обменяться мнениями по обоюдно волнующим нас проблемам документального кино.

Документалисты студии ДЕФА — это большой творческий коллектив, выпускающий ежегодно несколько десятков фильмов, 52 номера киножурнала «Вохеншау», 12 номеров детского журнала (из них 3 цветных), много специальных заказных фильмов.

Весь коллектив состоит из производственно-творческих объединений, в каждом из которых три-четыре режиссера и столько же операторов, директор и драматург-редактор.

Известные режиссеры Андре и Аннели Торндайки возглавляют наиболее крупное объединение, где наряду с известными мастерами работает творческая молодежь. Сейчас Торндайки работают над двухсерийным документальным фильмом «Русское чудо». Это будет монументальное произведение о нашей стране. Тщательное изучение исторических материалов, кропотливый труд по розыскам уникальных фотографий и документов, обширный охват съемками различных районов нашей страны, строгая документальность в показе и трактовке событий — все это позволяет надеяться, что авторы дадут зрителям значительное произведение. Только над сценарием «Русское чудо» Торндайки работали свыше полутора лет.

Сценарий — это и отображение идейного замысла фильма, и его конструкция, и основной зрительный ряд. Сейчас уже трудно доказывать, что хороший документальный фильм может быть создан без сценария.

Вот почему проблема сценария документального фильма вызвала большой и оживленный обмен мнениями. Нам показалось, что наши немецкие коллеги недооценивают значения сценария в документальном кино, слабо налаживают контакты с писателями и журналистами. Режиссеры предпочитают сами писать сценарии, мотивируя это тем, что писатели плохо знают специфику документального фильма, что они далеко стоят от практики жизни и т. д. Может быть, в этом и есть какая-то доля правды, но совершенно ясно, что без привлечения опытных и ярких публицистов, писателей, журналистов не будет решена проблема сценария, как ясно и то, что наиболее слабой стороной фильмов наших друзей является их драматургическое решение. Оживленный разговор возник и по поводу репортажа. В просмотренных фильмах мы почти не видели яркого, целенаправленного репортажа, а между тем фильм «Свет для Палермо» говорит о силе и значении репортажных съемок и о том, что немецкие операторы хорошо владеют методом репортажа. Но, к сожалению, этот метод мало используется в работе наших товарищей в

ГДР. И, наоборот, обращение к инсценировке, введение актеров, организация фактов, так широко применяемые в практике работы немецких режиссеров и операторов, ослабляют достоверность, убедительность, пропагандистское значение и идейно художественное качество фильмов.

Совершенствовать искусство документального кино, искать новые формы художественного выражения, не нарушая правдивости и документальности фактов, умело использовать все возможности и выразительные средства искусства документального кино, оттачивать мастерство — вот те задачи, о которых мы говорили с нашими немецкими друзьями и которые волнуют не только нас, советских документалистов, но являются общими проблемами для всей армии документалистов многих стран.

Разговор, начатый на студии ДЕФА, я думаю, будет продолжен в дни Второго международного кинофестиваля в Москве. Он поможет пролить свет на некоторые проблемы документального кинематографа. Ибо обмен творческим опытом — лучшее средство на пути художественного прогресса в искусстве.

А. ЗГУРИДИ

Президент Международной ассоциации научного кино

У советских кинематографистов стало хорошей традицией — обмениваться творческим опытом с зарубежными деятелями кино. Я рад, что Второй международный кинофестиваль в Москве предоставляет большие возможности для творческих дискуссий и обмена опытом.

Здесь же хочется рассказать о некоторых фильмах французской «Группы тридцати», которые нам показали наши коллеги во время своего прошлогоднего пребывания в Москве.

Тонкий, талантливый художник Поль Гримо, которого мы искренне полюбили за фильм «Игрушечный солдатик», показанный у нас четыре года назад, порадовал целой серией чудесных миниатюр, мультипликационных рекламных «трехминуток», сделанных столь изящно, столь остроумно, с таким мастерством, что они единодушно были признаны подлинными произведениями искусства. И было даже как-то досадно за нашего друга, что ему приходится растрачивать драгоценные силы и время на работу, далеко не соответствующую масштабам его дарования.

Робер Менегоз, запомнившийся нам по фильму «Парижская коммуна», показал Асси-Месауд — новую столицу «черного золота», появившуюся в Сахаре. Свой фильм о гигантских нефтеразработках и строительстве нефтепровода в великой пустыне он назвал «Конец одной пустыни».

Жан-Жак Лаппен и оператор Андре Сюйр вознесли нас в воздушные дали и показали «чудеса XX века» — летающих с распростертыми руками людей. Мы стали свидетелями волшебных полетов смелых спортсменов благодаря великолепному искусству оператора Андре Сюйра, который, снимая свой фильм «Люди в небе», много раз сам спускался с кинокамерой на парашюте.

Режиссер Луи Гропьер в содружестве с Жаком Лавалем и оператором Франсуа Шорле в фильме «Старый капитан» поведал трогательную историю о том, как заслуженный ветеран флота, перед тем как уйти на пенсию, совершил свой последний рейс, прощаясь с рекой.

Затем мы увидели «Морскую пехоту» — остроумное кинонаблюдение талантливого Франсуа Рейшенбаха; искусно снятый Максом Мотэ фильм о большом пауке, живущем на юге Франции; мультипликационный фильм «Атом, который хочет вам добра» Анри Грюэля и другие.

Словом, «Группа тридцати» продемонстрировала новую замечательную программу.

Что представляет собою «Группа тридцати», теперь уже все хорошо знают. Известно, что она возникла во Франции в период острой борьбы за право существования короткометражного фильма, что теперь в состав ее входит свыше ста режиссеров, что ими создано много вдохновенных произведений киноискусства, получивших широкую известность.

Мы высоко ценим поэтические фильмы Альбера Ламориса «Красный шар», «Белая грива» и его последний фильм «Путешествие на воздушном шаре»; очаровательный фильм Эдмона Сешана «История золотой рыбки»; необыкновенный по силе и звучанию фильм режиссера Алена Рене «Ночь и туман» — правдивый, обличительный документ, вскрывающий звериную сущность фашизма; острый, эмоциональный фильм Яники Беллон «Водоросли», рассказывающий горькую правду о труде и быте ловцов морских водорослей на одном из островов у побережья Бретани; волнующие фильмы Жоржа Рукье «Фарребик», «Мальговер», «Соль земли», проникнутые глубокой симпатией к жизни простых людей Франции мастерски сделанные фильмы Поля Павьо «Пантомимы» и «Городской сад», знакомящие нас с чарующим искусством известного французского мима Марселя Марсо, и его же фильм «Чикаго дайджест»,

остроумно пародирующий стандартные гангстерские фильмы. Мы искренне восхищаемся мужественным искусством мариниста Жака Ива Кусто — автора широко известного у нас фильма «В мире безмолвия», глубокими по содержанию и изящными по форме научными фильмами крупнейшего деятеля французской кинематографии Жана Пенлеве.

Мы хорошо помним также еще целый ряд талантливых произведений мастеров французского короткометражного фильма: «Большую ловлю» Анри Фабиани, «Путешествие Бадабу» Анри Грюэля, «Диагноз», премированный на Первом международном кинофестивале в Москве, и другие.

Уже один неполный перечень фильмов «Группы тридцати» свидетельствует о том, как широк круг тем, круг интересов их создателей, как необычайно разнообразно их творчество. Тут и фильмы-сказки, и фильмы-биографии, и научные, и публицистические очерки, фильмы-поэмы, фильмы-новеллы, этнографические фильмы, фильмы-памфлеты. Словом, чрезвычайно разнообразные по жанрам и задачам картины. Далеко не одинаковы фильмы и по стилю и по художественному методу, по подходу к проблемам и явлениям жизни.

Понятен поэтому тот широкий интерес, который всегда вызывали и вызывают у нас французские короткометражные фильмы «Группы тридцати». Хотя само собой разумеется, что не все они равноценны по своим идейным и художественным достоинствам, не все затрагивают глубокие, волнующие темы. Есть среди них и спорные фильмы. И тем не менее мы каждый раз с большим волнением, с большим интересом ждем просмотра новых работ наших французских коллег.

С таким же волнением ждем мы их и сейчас, в дни Второго международного кинофестиваля, уверенные в том, что эта новая творческая встреча будет, как всегда, радостной и интересной.

ЖЮРИ ВТОРОГО МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

По художественным фильмам:

Борис Шаралиев (режиссер, Болгария), Золтан Варкони (режиссер и актер, Венгрия), Лукино Висконти (режиссер, Италия), Хуан Ган (критик, КНР), Михаил Чесно-Хелл (кинодраматург, ГДР), Франсиско Пино (критик, Мексика), Вализддин Юсеф Самих (режиссер, ОАР), Ежи Теплиц (критик, Польша), Ливиу Чулей (режиссер и актер, Румыния), Сергей Герасимов (режиссер, СССР), Сергей Юткевич (режиссер, СССР), Леон Муссинак (критик, Франция), Карел Земан (режиссер, Чехословакия), Мехбуб Кхан (режиссер, Индия), Джошуа Логан (режиссер и продюсер, США), Роджер Мэнвелл (критик, Англия).

По короткометражным фильмам:

Йорис Ивенс (режиссер, Голландия), Мохаммед Афифи (режиссер, Марокко), Роман Кармен (режиссер, СССР), Илья Копалин (режиссер, СССР), Созо Окада (режиссер, Япония), Хо Ван Лай (режиссер, Демократическая Республика Вьетнам), Анри Сторк (режиссер, Бельгия).

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК

Долг кинематографистов

Волнение, с которым читается статья Н. С. Хрущева «К новым успехам литературы и искусства», сродни тому счастливому и будоражащему чувству, что принесла нам прошлогодняя встреча с руководителями партии и правительства. Естественной, непринужденной, располагающей была вся ее атмосфера, потому что встречались единомышленники, встречались друзья. И в наших беседах и обсуждениях неизменно присутствовали понимание и теплота. Но, конечно, впечатлением наиболее ярким, запоминающимся, эмоционально заряжающим осталась для всех речь товарища Н. С. Хрущева. Это была сама простота, и сама мудрость, и сама сердечность. Мы ощутили внимание партии, заботу ее и с новой силой — свою личную ответственность перед народом, перед его огромными и прекрасными делами.

В статье, опубликованной в седьмом номере журнала «Коммунист», Никита Сергеевич называет нас «бойцами фронта социалистической культуры». Эта лаконичная, но емкая формула определяет не только место советского художника в обществе, но и его задачу, как бы направляет творческий темперамент, подсказывает ясный и верный ориентир.

Мы идем к одной цели в одном строю, и потому таким необходимым для каждого из нас всегда было и всегда будет чувство локтя товарища, коллектива. В нашем искусстве — искусстве кинематографа — оно в особенности важно. Однако в сутолоке производственных неурядиц, хлопот мы подчас теряем ощущение общности нашего дела, замыкаемся в рамках своей группы, своей мастерской, своего объединения и, значит, в конечном счете неизбежно обедняем и себя и других. На фабриках и заводах давно уже существует и проводится в жизнь лозунг: «Каждый отдает лучшее коллективу, коллектив — каждому». У нас в кино в самом стиле работы подчас еще дают себя знать расчетливый индивидуализм, отсутствие доброжелательного внимания к труду товарища. В коллективности — здоровой и плодотворной — нуждаемся мы сейчас.

Как важный партийный документ, как боевая программа действий воспринимается сегодня статья товарища Н. С. Хрущева. «...Быть партийным в художественном творчестве,— замечает Н. С. Хрущев,— это значит посвятить себя, свои силы, свой талант великому делу борьбы за коммунизм...». Не просто обязывают эти слова, но и вдохновляют. Ведь время, в которое мы живем, воистину грандиозно. Собственно, на наших глазах сдвигаются пласты истории, пробуждаются к жизни целые континенты, мечты десятков поколений становятся волнующей и радостной действительностью. Наш мозг не в состоянии порою освоить поразительные свершения научной мысли — прогресс человечества смещает обычные представления о фантастике и реальности, о возможном и невозможном.

Само время требует от нас, советских художников, максимальной отдачи, максимальной мобилизации всех своих внутренних ресурсов. Все ярче и ярче светят огни коммунизма, новое полновластно входит в наш быт, труд, в человеческие отношения, оно ждет и *нового* ви́дения и осмысления. Каким своевременным, каким настоятельным и насущным становится для нас призыв партии к тому, «чтобы у каждого было всегда остро отточено оружие и направлено в цель».

Давайте же поразмыслим сообща, хорошо ли отточено оружие наше, точно ли нацелено и что нам требуется для того, чтобы всегда быть во всеоружии. Часто еще — и много чаще, чем хотелось бы,— встречаемся мы на наших экранах с фальшью, посредственностью, скукой; удивительно пустыми, прими-

тивными, ну просто жалкими выглядят иногда герои кинофильмов; настоящей, всамделишной жизни порою трудно бывает пробиться через наслоения бездушных и безнадежно устаревших сценарных схем.

Никита Сергеевич Хрущев совершенно ясно указывает, что нам «нужны такие фильмы, которые люди смотрели бы с удовольствием». Это значит, что нам нужны фильмы, рожденные мыслью высокого полета, фильмы, исполненные душевной красоты, несущие неприкрашенную, живую правду о нашем замечательном современнике. Между тем в некоторых картинах нам преподносятся под флагом современности заурядные житейские истории, не слишком забавные, хотя порой и не всегда безвредные пустячки, ходульные, с претензией на трагедийные высоты, семейно-бытовые драмы. Авторы таких фильмов забывают о том, что случайные факты и фактики не в состоянии отразить жизнь во всей ее сложности и полноте, что вне обобщения нет искусства.

Творчество — это всегда борьба за человеческие души, за совершенство их, за истинный гуманизм, за высшую нравственность. И в этой борьбе мы должны быть требовательны, а подчас и жестоки к самим себе, строго принципиальны и непримиримы к любым проявлениям деляческого, ремесленного духа. Наши фильмы смотрят миллионы, и миллионы учатся на них отличать дурное от хорошего, поддельное от истинного, учатся любить и ненавидеть. Вот об этой воспитующей, этической роли кинематографа мы не имеем права забывать ни на минуту, обращаемся ли мы в своей работе к историческому прошлому нашей родины или к ее прекрасному, как сказал поэт, настоящему.

Жизнь дарит нам такие подарки, что не знаешь, как за них отплатить, какой мерой измерить. Космическое чудо века — подвиг Юрия Гагарина — заставляет нас по-новому оценить собственные силы и возможности. Ведь полет в космос — это и есть подвиг творчества, подвиг мысли и страсти, подвиг партии и народа.

Делать кинематограф, достойный своего героического времени,— наш долг и наша честь.

Наш Никита Сергеевич

Наш Никита Сергеевич — так тепло и любовно называют в народе руководителя Коммунистической партии и правительства Советского Союза Никиту Сергеевича Хрущева. Своей неутомимой деятельностью на пользу мира, на благо советских людей, на счастье всех простых людей на земле снискал эту теплоту и любовь Никита Сергеевич. И название фильма «Наш Никита Сергеевич», созданного Центральной студией документальных фильмов, очень точно и образно выражает его содержание, передает любовь народа к товарищу Хрущеву.

Перед авторами фильма писателем В. Захарченко и режиссером заслуженным деятелем искусств РСФСР И. Сеткиной стояла почетная и сложная задача создать фильм о человеке, чья деятельность исключительно многогранна.

В каком жанре решить взятую тему, как рассказать о человеке, чья жизнь неразрывно связана с жизнью народа?

Из многих тысяч метров кинопленки, снятой операторами Центральной студии документальных фильмов и других студий на протяжении нескольких десятилетий, авторы бережно отобрали самое ценное и самое главное, что наиболее ярко характеризует товарища Н. С. Хрущева на различных этапах его партийной и государственной деятельности. Это не биография и не кинопортрет человека. Это история нашей страны, история жизни народа и вместе с тем жизненный путь человека — большого государственного и партийного деятеля. Так неразрывно идут эти две линии в фильме: история страны, народа и путь человека, которого партия ставила на важнейшие участки борьбы за построение социалистического общества, за свободу и независимость своей Родины, за построение коммунизма. Точный отбор кадров, смелый и выразительный монтаж режиссера И. Сеткиной, лаконичный и образный текст В. Захарченко способствуют реализации их идейно-творческого замысла. Мы видим Никиту Сергеевича в первые годы социалистического строительства, когда руководитель московских коммунистов товарищ Хрущев всю свою энергию, весь энтузиазм большевика-ленинца отдает делу реконструкции столицы нашей Родины Москвы. Кого из нас оставят равнодушными кадры строительства первых линий метрополитена, расширения улиц и площадей Москвы, строительства новых мостов через Москву-реку и многие-многие другие.

С именем Никиты Сергеевича Хрущева связаны многие наши победы в Великой Отечественной войне — решающая битва под Сталинградом, форсирование Днепра, освобождение Киева, Львова, дерзкие операции партизан в тылу врага. Личное горе — потеря в бою сына-летчика и горе народное слились в его сердце воедино. Не зная устали, он ездит по фронтам, заходит в окопы и блиндажи, беседует с ранеными бойцами... Вот почему плачет он слезами горя и радости, обнимая жителей освобожденного Киева, встретивших его среди развалин горящего Крещатика.

Всего шестнадцать лет минуло со дня окончания Отечественной войны, но как много произошло за эти годы. Гигантский скачок совершен нашей страной во всех областях ее жизни. Залечены раны войны, воздвигнуты новые города, гиганты-электростанции, заводы. Миллионы гектаров дремавших целинных земель зашумели хлебами. Наша наука первой послала в космос человека. Неизмеримо возрос международный авторитет Советского Союза, как поборника мира и дружбы между народами, еще более окрепло единство коммунистических и рабочих партий. С каждым днем ширится народная инициатива в строительстве коммунизма — все это зримые результаты политики нашей партии, ее верности ленинскому курсу, проводимому Центральным Комитетом, во главе которого стоит наш Никита Сергеевич.

И авторы этого фильма и те, кто по горячим следам событий запечатлели на пленке волнующую правду жизни, сделали большое, полезное дело. Созданный ими фильм — правдивый рассказ о замечательных страницах нашей жизни и о нашем Никите Сергеевиче.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО

Кубинская кинематография очень молода. И как все молодое, она смела, задорна, талантлива. Она идет в ногу с революцией, она служит революции. Кубинские кинематографисты — в первых шеренгах в боях за новую, революционную культуру. Они пропагандируют в своих произведениях революционные преобразования, помогают народу строить новую жизнь. Кинематографисты Кубы горячо воспринимают и стремятся претворить в своем творчестве все прогрессивное, свежее, что происходит в киноискусстве других стран. Они учатся, спорят, обсуждают все новое и работают не покладая рук.

Мы, советские киноработники, снимавшие на Кубе документальный фильм «Пылающий остров», работали в теснейшем дружеском контакте с нашими кубинскими коллегами. Трудно переоценить братскую помощь, оказанную нам коллективом кинематографистов Кубы. Руководитель Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК), редактор журнала «Кубинское кино» Альфредо Гевара — молодой талантливый высокообразованный человек, его товарищи — режиссеры, операторы, сценаристы Гаванской киностудии — помогли нам советами, своим знанием страны, условий политической обстановки на Кубе. Эта помощь сыграла решающую роль в нашей работе.

Орган института — журнал «Кубинское кино» — активно борется за повышение идейного и художественного качества произведений кубинской кинематографии. На страницах журнала — критические статьи, обзоры проделанной работы, рецензии на кубинские и зарубежные фильмы творческие споры, фильмография.

Живейший интерес кинематографисты Кубы проявляют к советскому киноискусству. Об этом свидетельствует огромный успех, который имеют в Гаване советские фильмы «Баллада о солдате», «Сережа», «Судьба человека», «Дон-Кихот» и другие. Высокую оценку получил в прессе панорамный фильм «Два часа в СССР».

Ниже мы публикуем сокращенный вариант редакционной статьи, напечатанной в бюллетене ИКАИК.

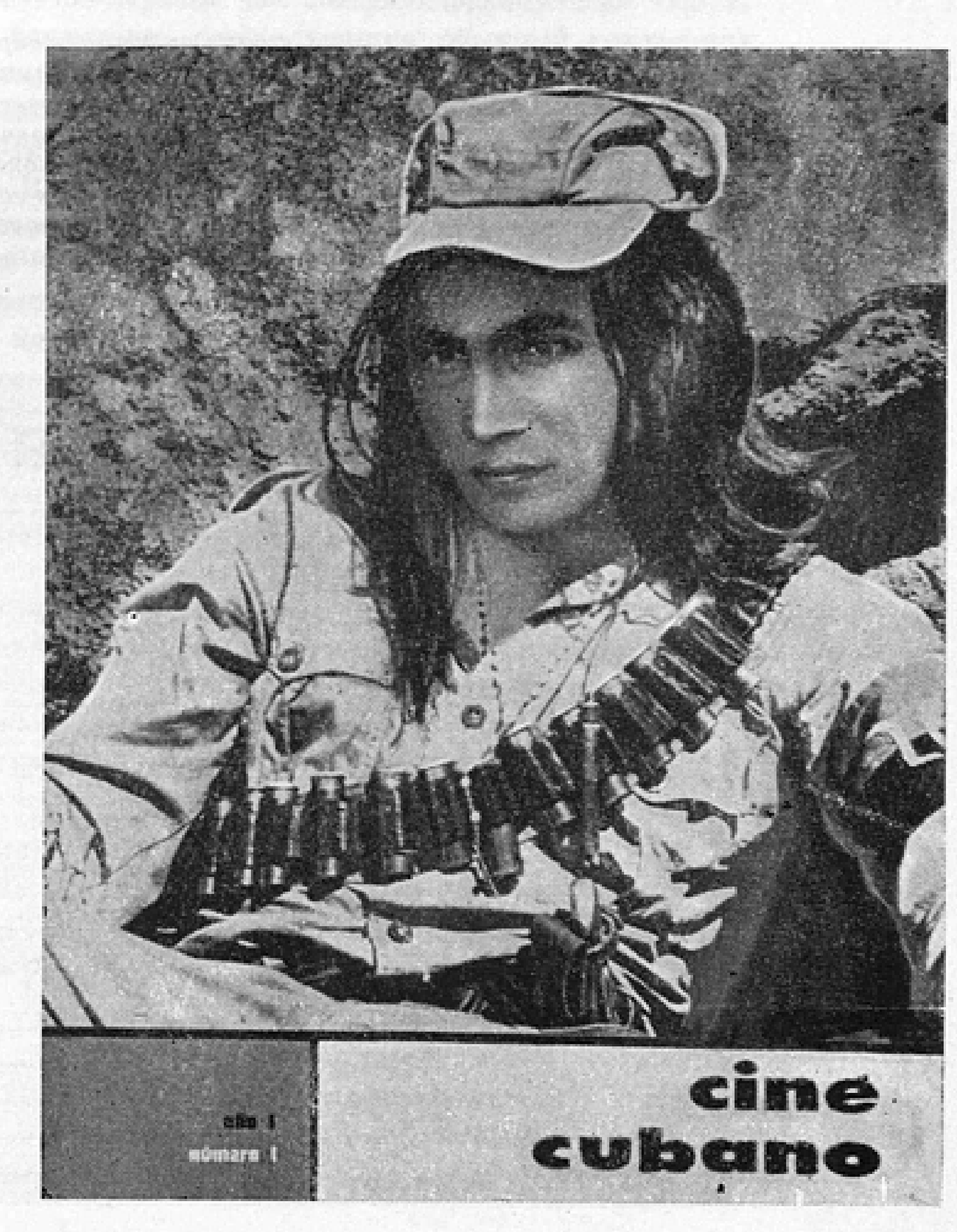
Р. КАРМЕН

Кубинское кино стало реальностью! В том, что оно сочетает в себе искусство и промышленность, заложена прочная основа для его быстрого развития.

Сегодня в нашей стране издается больше книг, чем в любой другой период нашей истории, эти книги впервые стали доступны всем слоям населения. Кубинские авторы начинают творить, находясь непосредственно среди народа. Поэтому не является случайностью, что развитие культуры в последнее время пошло невиданными темпами.

Все более значительную роль в развитии культуры нашего народа стало играть кино, так как и оно нашло более благоприятные условия для своего развития.

Еще вчера сама идея создания кубинского кино была невозможной или очень далекой, приблизиться к которой означало вступить на путь, полный лишений и неудач. Недостаточные материальные средства позволяли осуществлять лишь малоинтересные, далекие от жизни фильмы. Всякие попытки прорвать кольцо обскурантизма и достичь в искусстве большего сближения с народом были безрезультатными. А если кое-что в этом направлении удавалось, то сразу возникали другие препятствия. Наша вчерашняя действительность не могла быть правдиво отражена в киноискусстве — она была полна несправедливост



Будучи вынесенной на экран, она превратила бы кино в средство прямого и конкретного разоблачения и обвинения. Малейшая попытка преодолеть эти препятствия и говорить с экрана правду рассматривалась в то время властями как подрывная деятельность.

Теперь все радикально изменилось. Художники впервые получили в свои руки технические средства, попали в атмосферу свободного созидания. Кубинское кино только начинает свой путь, в то время когда кинематография других стран уже прошла многочисленные этапы развития и достигла высокого технического и художественного совершенства. Кубинская кинематография должна быстро пройти все эти этапы и достичь уровня, на котором находится в настоящее время мировое кино.

Разумеется, для этого недостаточно располагать техническими средствами и работать в атмосфере свободы, нужно иметь и еще кое-что. Необходим другой фактор, которым, к счастью, мы в настоящее время располагаем: энтузиазм, возникающий из общих усилий всего народа, народа, который своими руками создает новое государство.

Исходный момент нашей деятельности близок был к нулю: мы начинали без современной кинотехники, без художественных традиций, без сложившегося творческого коллектива.

Документальные фильмы, которые теперь демонстрируются в нашей стране,— это всего-навсего первые шаги на пути развития национального кино. Их создатели прилагают все свои усилия, чтобы правдиво отражать современную действительность Кубы.

Область документального кино располагает большими возможностями для создания настоящего искусства. Документальное кино является также своеобразной школой и лабораторией, из которой выйдут большие мастера киноискусства, родятся новые эстетические направления.

Хочется отметить, что группа документалистов продолжает дело, начатое в первые месяцы после освобождения, когда еще не был организован Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности.

В настоящее время закончены съемки двух полнометражных фильмов: «Рассказы о революции» и «Куба танцует». Это первые фильмы, созданные в новую эпоху жизни нашей страны.

Сейчас на Кубе открыто широкое поле деятельности для наших писателей, композиторов, актеров. режиссеров. Надо полагать, что они найдут в киноискусстве свободной Кубы свое призвание.

АЛЬФРЕДО ГЕВАРА
Институт киноискусства и кинопромышленности, Гавана

Сегодня во дворце спорта 10 тысяч москвичей присутствовали на премьере документального фильма «Пылающий остров», созданного советскими кинематографистами в творческом содружестве с вами, дорогие друзья. Просмотр фильма вылился в горячую демонстрацию солидарности советских людей с героической революционной Кубой. Коллектив Центральной студии документальных фильмов горячо поздравляет кинематографистов революционной Кубы с блестящей победой над бандами контрреволюционеров, наемников американского империализма. Сердечный привет.

Директор студии Головня, Кармен, Киселев, Котов

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

ПЕРЕДАНА

ESTUDIO CENTRAL
DE DOCUMENTALES
SOVKINOCRONIKA MOSCU
LIHOV PER 6

HABANACUBA RI7525 89/88 22
1205PM EST VIA R C A LT

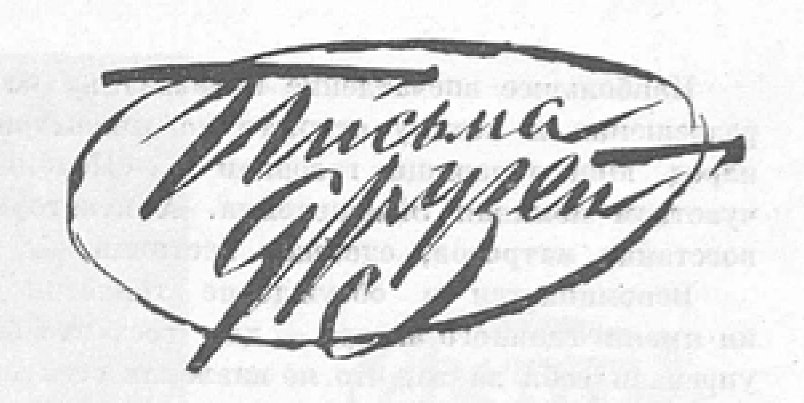
AGRADECEMOS DECLARACIONES SIMPATIA Y SOLIDARIDAD LUCHA
PUEBLO CUBANO FRENTE AGRESION DEL IMPERIALISMO
NORTEAMERICANO PUNTO ROGAMOS HACER LLEGAR PRIMER MINISTRO
NIKITA KRUSHEV Y PUEBLO Y GOBIERNO SOVIETICO CALIDOS SALUDOS
PUNTO CINEASTAS CUBANOS AGRADECEMOS CON ADMIRACION SU ENERGICA
Y SERENA MV1185 PAGE/2/ DEFENSA SOBERANIA NACIONAL Y
PAZ MUNDIAL PUNTO RATIFICAMOS JUNTO A FIDEL CON TODO
NUESTRO PUEBLO DECISION VENCER O MORIR EN D DEFENSA
INDEPENDENCIA Y CULTURA NACIONAL LIBERTAD Y PAZ PUNTO
ALFREDO GUEARA INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICOS +

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ
ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

БЛАГОДАРИМ ЗА ВЫРАЖЕНИЕ СИМПАТИЙ И СОЛИДАРНОСТИ С БОРЬБОЙ НАРОДА КУБЫ ПРОТИВ АГРЕССИИ АМЕРИКАНСКОГО ИМПЕРИАЛИЗМА. ПРОСИМ ПЕРЕДАТЬ ПРЕМЬЕР-МИНИСТРУ НИКИТЕ ХРУЩЕВУ, НАРОДУ И ПРАВИТЕЛЬСТВУ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ. КИНЕМАТОГРАФИСТЫ КУБЫ С ВОСХИЩЕНИЕМ БЛАГОДАРЯТ ВАС ЗА РЕШИТЕЛЬНУЮ И ТВЕРДУЮ ЗАЩИТУ НАШЕГО НАЦИОНАЛЬНОГО СУВЕРЕНИТЕТА И МИРА ВО ВСЕМ МИРЕ. ВМЕСТЕ С ФИДЕЛЕМ И СО ВСЕМ НАРОДОМ ПОДТВЕРЖДАЕМ НАШУ РЕШИМОСТЬ ПОБЕДИТЬ ИЛИ ПАСТЬ В БОЮ, ЗАЩИЩАЯ НАШУ НЕЗАВИСИМОСТЬ, НАЦИОНАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ, НАШУ СВОБОДУ И МИР.

ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА И КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ КУБЫ.

АЛЬФРЕДО ГЕВАРА



ФЕРНАН ГРЕНЬЕ

Школа мужества

1941 год. Мрачная пора, когда зловещий флаг со свастикой развевался над Берлином и Парижем, Варшавой и Прагой. Гитлеровские приспешники находились у власти в Будапеште, Бухаресте, Софии, Риме, Мадриде... Европа почти целиком была в оковах. По пальцам одной руки можно было пересчитать европейские столицы, остававшиеся еще свободными. Пылали украинские города, немецкие танки рвались к Москве, а с ней были связаны все наши надежды, все наши мысли. Неужели же человечеству придется долгие годы терпеть кровавое и позорное ярмо фашизма? Народы ждали, затаив дыхание. Начало этого трагического года застало меня в тюрьме в Клэрво, куда я был помещен вместе с другими коммунистами. История наша была проста. Демобилизованные после поражения французской армии в мае 1940 года, мы вернулись домой. Коммунистическая партия была запрещена с самого начала войны, но продолжала вести борьбу в подполье. Газета «Юманите» печаталась и распространялась тайно. Наши листовки ходили по рукам. Именно с тем, чтобы разгромить нашу организацию, гестаповцы в октябре 1940 года приказали подчиненным им французским полицейским арестовать триста «подозрительных» лиц. Нас таскали по разным тюрьмам, и в конце концов мы очутились на каторге в Клэрво — старинном монастыре, окруженном толстыми стенами. Там все было устроено, чтобы уничтожить нас физически и морально. Нас мучил голод, выглядели мы страшно. Люди теряли силы, и каждый день все новых больных приходилось помещать в лазарет. Мы ничего не знали о наших близких, всякая связь с внешним миром нам была запрещена.

Наши враги совершили, однако, двойную ошибку. Во-первых, нас доверили французским тюремщикам, а те быстро уяснили себе разницу между бандитами, составлявшими обычный контингент заключенных, и французами, такими же, как и они сами, арестованными только за то, что они не примирились с поражением и продолжали бороться за освобождение родины. А во-вторых, поместили нас всех вместе — в старинную часовню, в которой когда-то молились монахи.

Наша общая жизнь постепенно налаживалась. Надо было чем-то заполнить время.

Мы начали заниматься грамматикой и арифметикой, иностранными языками: немецким, английским, русским, испанским. Это было нелегким делом — самочувствие наших товарищей не позволяло требовать от них слишком большого умственного напряжения. Случалось, что какой-либо из «учеников» отчаивался: «Хватит. Надоело. Дальше не идет. Бесполезно продолжать». И тогда «учитель» должен был спокойно и терпеливо убедить его продолжать занятия.

Кроме того, мы организовывали доклады на самые различные темы: о каком-либо из районов Франции, о забастовке, в которой участвовал докладчик, о том, как пришел к власти фашизм в Германии, о том, что такое Парижская коммуна. Устраивали мы также и коллективные обсуждения. Два из них я никогда не забуду: о песне и о советских кинофильмах.

Французы веселы от природы. Это и понятно: живут они в теплой стране, где много солнца и... хорошего вина. Песенное богатство французского народа поистине неисчерпаемо. Почти в каждом районе свои особые песни, живущие веками: колыбельные ткачих, песенки, в которых превозносится сладость вина и великолепие лета («Песня золотых колосьев»), песни моряков и горцев, сотни песен посвящены Парижу. Красота жизни и цветов, великие битвы древности — все это всегда находило своих поэтов и композиторов. А революционные песни! Начиная с «Марсельезы» и кончая «Интернационалом», включая песни, направленные против королей и капиталистов, против грабительской войны,— репертуар этот неисчерпаем... И каждый во время споров пел то, что знал, и тут же возникали дискуссии относительно происхождения песни, времени ее создания, ее автора и так далее.

Это не было простым времяпрепровождением. Так мы стремились укрепить любовь к родине и поддержать дух сопротивления ненавистным захватчикам.

Страстно обсуждали и фильмы. Были две темы. Какие советские кинофильмы поразили более всего и почему? Какие запомнились эпизоды?

Некоторые видели всего один-два фильма, парижане — гораздо больше.

Наибольшее впечатление произвел на всех «Броненосец «Потемкин» . Он не получил цензурного разрешения и потому открыто не демонстрировался. В этом фильме мы впервые увидели на экране народ. Мои товарищи говорили о «Потемкине» как о громе среди ясного неба, с благодарным чувством поминая Эйзенштейна. А некоторые рассказывали так ярко, что оживали сцены фильма — восстание матросов, одесская лестница.

Вспоминается и обсуждение трилогии о Максиме. Никто не запомнил ни имен режиссеров, ни имени главного актера — для всех это был просто Максим, молодой питерский рабочий. Но мы упрекали себя за то, что не извлекли всей пользы из урока, содержавшегося в одном из этих фильмов. А в нем можно было увидеть, какие меры предосторожности применяли большевики, когда партия перешла в подполье. Это должно было бы и нас научить куда большей бдительности в нашей собственной подпольной работе.

«Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Путевка в жизнь» — мы говорили и об этих и о других фильмах, напоминая друг другу их главную мысль: нужно мужественно переносить самые тяжелые испытания, ибо будущее принадлежит тем, кто никогда не теряет надежды.

Вероятно, авторы этих фильмов и не предполагали, что их произведения будут обсуждаться за тюремной стеной и что они помогут поддерживать там боевой дух. Но это и было признанием их высоких художественных достоинств, свидетельством того, как нужны они трудящимся всего мира.

Мне на память приходит один вечер. Старый парижский рабочий, у которого ампутировали ногу еще во время первой мировой войны, поет «Красное знамя». Богатырского сложения, с большой, буйно заросшей головой и густыми усами, папаша Тамбур обладал великолепным голосом:

Над миром наше знамя реет,
Оно горит и ярко рдеет,
То наша кровь горит огнем...

Мы подхватываем хором. И было что-то особенно торжественное в том, как мы пели в тюремном помещении, тускло освещенном маленькой лампочкой. Когда папаша Тамбур кончил и когда смолкли крики «браво!», Жан Пульмарш сказал:

— Вспомните фильм «Чапаев». Партизаны остановились на ночлег в деревне. На груди одного из них — голова молодой девушки. Оба поют, и оба погружены в мечты. Появляется Чапаев. «Пойте, товарищи. Ваша жизнь будет прекрасной. Вы поженитесь. У вас будут дети...». Я снова вижу эту сцену,— продолжал Пульмарш.— Да, и наша жизнь тоже будет прекрасна.

Увы, шесть месяцев спустя наш дорогой Жан был расстрелян гитлеровцами. Ему было 16 лет, и он учился на машиниста, когда вступил в комсомол. Ему был 31 год, когда палачи убили его — 22 октября 1941 года. В последнем письме он писал жене: «Прощай, бедняжка, но мужайся, твой муж падет, не склонив головы, веря в светлое будущее, которое воцарится в мире. Да здравствует коммунизм! Да здравствует Франция, свободная, сильная и счастливая! Пусть наш Клод знает, как умер его отец, и пусть он продолжит путь, начатый отцом».

И перед тем как палачи связали ему руки, он успел написать на стене барака твердым почерком: «Товарищи, будьте счастливы и верьте в будущее».

Заветы «Чапаева» не прошли бесследно. Знамя отца несет ныне Клод, французский комсомолец.

●

Среди двадцати шести коммунистов, расстрелянных вместе с Пульмаршем, был парижский студент Клод Лале. Ему был 21 год. Его арестовали за участие в демонстрации молодых патриотов против оккупантов. В тюрьме он женился. Перед казнью он написал «Гимн счастью». Кончался гимн словами песни из советского кинофильма «Веселые ребята».

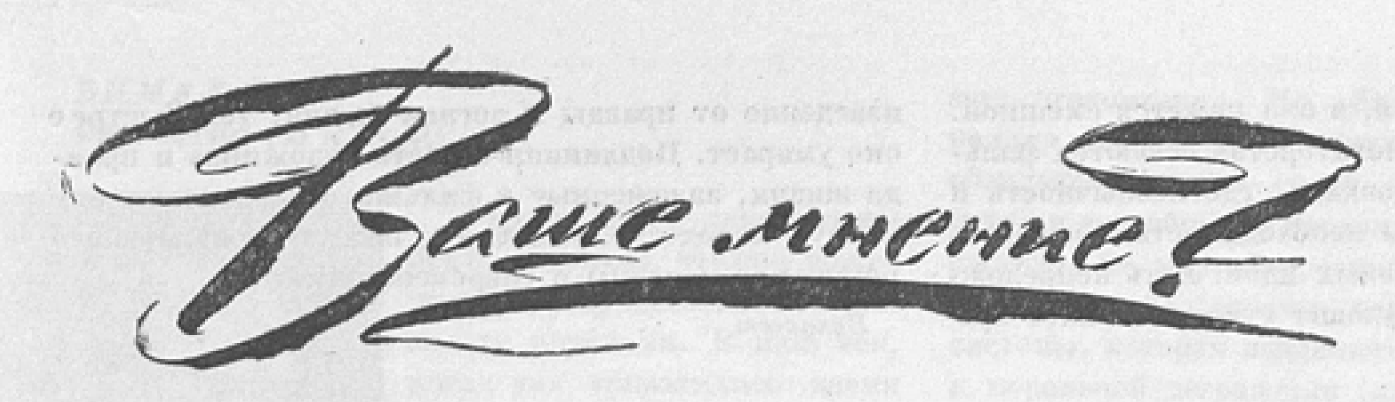
За час до своей смерти молодой французский студент сложил эти стихи. Он посвятил их жене, которую ему суждено было знать так недолго...

С тех пор прошло двадцать лет. Заветы Чапаева претворял в жизнь Жан Пульмарш. Заветы Жана претворяет его сын Клод. Так через границы народы передают друг другу все великое и чистое, что воплощено в их лучших сыновьях.

Я вспоминаю, какое впечатление произвело на нас мужественное поведение Георгия Димитрова на Лейпцигском процессе. Величественный, как лев, он подавлял судей своим спокойствием. Это было спокойствие сильных — тех, кто борется за правое дело, за будущее своего народа.

Доблесть наших дней состоит в том, чтобы отстаивать мир и строить повсюду, во всем мире свободное и счастливое общество. Это светлое общество строите вы, советские друзья. Желаем вам полного успеха и крепко жмем ваши руки.

Сен-Дени



Накануне Второго Московского международного кинофестиваля мы обратились к кинодеятелям разных стран с просьбой сообщить, какие явления в современной кинематографии они считают наиболее яркими и значительными с точки зрения принципов, выраженных в девизе фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Мы просили их также ответить на вопрос: что они считают проявлением подлинного новаторства в сегодняшнем киноискусстве и что — преходящей модой? Ниже вы прочтете первые поступившие в редакцию ответы. В ближайших номерах мы продолжим публикацию откликов на нашу анкету.

ЛИВИУ ЧУЛЕЙ, режиссер и актер (Румыния):

Киноискусство — действительно могучее оружие в борьбе человека за самые благородные, гуманистические идеалы, за мир и дружбу между народами. Эту истину вряд ли стоит доказывать: она самоочевидна. Вот почему такой одобрительный отклик встречает повсюду девиз Московского международного фестиваля.

Не случайно такие произведения советского киноискусства, как «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», завоевали мировую известность. Они построены на принципах социалистического реализма. Они проникнуты духом истинной любви к человеку и жизненной правды.

Молодые силы, растущие в кинематографии других социалистических стран, также направляют свое творчество к самым высоким, благородным целям.

Значительный вклад в современную художественную культуру вносят и фильмы тех киномастеров Запада, которые стоят на реалистических позициях и ощущают тесную связь личных интересов с общественными. Особое внимание в этом плане привлекают замечательные работы итальянских киномастеров Феллини, Де Сика, Висконти, Дзаваттини и других. Такие фильмы, как «Похитители велосипедов» или «Сладкая жизнь», делают попытку разобраться в отношениях между различными социальными слоями в условиях капиталистической действительности.

Лучшие фильмы художников современного критического реализма несколько напоминают то, что делал М. Горький много лет назад, анализируя развитие общества в таких произведениях, как «Враги», «Варвары», «Дело Артамоновых». Но Горький был и великий мыслитель. Его творчество активно влияло на общее состояние умов. Мне кажется, что влияние гениального пролетарского писателя и по сей день сказывается в западной прогрессивной кинематографии.

Среди произведений, проникнутых идеями гуманизма, мне хотелось бы назвать также американский фильм «Двенадцать разгневанных людей» Сиднея Люмета. Борьбе народов за мир помогают, на мой взгляд, и такие картины, как «На берегу» Стэнли Крамера.

Отрадно, что честные кинотмастера буржуазных стран стремятся сказать свое слово против расизма, в защиту мира, в пользу гуманистического воспитания молодежи. Хочется надеяться, что талантливые произведения такого характера будут все больше вытеснять с экранов кинопродукцию, которая пропагандирует реакционные идеи или служит только коммерческим интересам.

Современное киноискусство, которое должно откликаться на требования жизни, быстро движущейся вперед, немыслимо без смелого новаторства.

Некоторые течения, во главе которых стоят представители французской «новой волны», ввели в искусство так называемых «антигероев». Они выступают под флагом протеста против шаблонного героя. Но при этом оказывается, что у их излюбленного персонажа нет общественного лица. В их произведениях трудно найти человека, сознающего ответственность за то время, в которое он живет. Фактически это отказ от содержательного героя.

Формалистические изыски, не связанные с большой общественной задачей, естественно, могут определить только преходящую и изменчивую моду.

Проходит короткое время, и она кажется смешной. Примерами настоящего новаторства остаются фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, где необычность и новизна формы вызваны необходимостью передать зрителю все богатство новых идей. Есть непреложный закон: чем дальше уходит художественное произведение от правды и логики жизни, тем быстрее оно умирает. Подлинная страсть художника и правда жизни, заложенные в фильме, обеспечивают ему вечную молодость: они всегда вызывают волнующее ощущение новизны и современности.

Бухарест

ЖАН-ПОЛЬ ЛЕ ШАНУА,
режиссер (Франция):

Можно пожалеть о том, что за последние годы было создано мало действительно значительных кинопроизведений, посвященных проблеме взаимопонимания между народами. Конечно, следует упомянуть о совместной советско-французской картине «Нормандия—Неман», которая рассказала о дружбе наших народов и их совместной борьбе против общего врага. Мне очень нравится фильм «Генерал делла Ровере» Роберто Росселини. Чем больше я вдумываюсь в эту картину, тем более высокими представляются ее моральные достоинства.

Мне думается, что кинематограф может оказать на формирование человеческой личности очень большое влияние. И особенно в наши дни во Франции, где люди очень мало или совсем ничего не читают. Воспитательное значение книг практически свелось к нулю, и главная роль досталась теперь кинематографу.

В моей стране принято ругать фильмы с активным положительным началом. И вот что из этого получается. Критик берет в качестве примера посредственный фильм, всячески его бранит и заодно принципиально осуждает его содержание, показанные в нем хорошие чувства. Приклеив к фильму уничижительную формулу: «на розовой водице», такой критик, пользуясь этим предлогом, дискредитирует вообще всякую попытку показать на экране что-либо порядочное, честное, чистое.

К сожалению, у нас, на Западе, в последнее время стало модным показывать все отвратительное. В нашем кино вошла в моду порнография. Правда, создатели и любители подобных фильмов утверждают, что речь в них идет о любви. Не следует верить этим утверждениям. В действительности там мы видим не любовь, а порнографию, убийства, жестокость, садизм. И это стремятся оправдать некоторые критики!

Советским людям, не знакомым в полной мере с кинопродукцией западных стран, трудно представить себе существующее положение. А оно весьма серьезно. Надо бороться против этой грязи, против того, что я называю диффамацией, клеветой на человека.

В числе значительных произведений, посвященных этой теме, нельзя не упомянуть фильм «Сладкая жизнь», который средствами кино активно борется против разврата. Он убедительно раскрывает, сколь отвратительны порнография, карьеризм. Феллини убеждает нас, что вся эта «сладкая жизнь» — только грязь и, главное, скука.

Я надеюсь, что увлечение порнографией в западном кино — преходящая мода и что она отживает свой век.

Останавливаясь на проблеме подлинного и мнимого новаторства, я, разумеется, должен коснуться так называемой французской «новой волны». На мой взгляд, эта «волна» не привнесла ничего нового, значительного в художественный арсенал киноискусства.

Дух некоторых фильмов «новой волны» кажется мне отталкивающим. Вот хотя бы фильм Жана-Люка Годара, одного из лучших наших режиссеров. Он рассказывает зрителям историю парня, который украл автомашину, убил полицейского, обокрал женщину, напал на человека для того, чтобы отнять у него портфель. Затем он спит с девкой — на наших глазах. Потом появляется на улице, где его и убивают... Вот вкратце основные вехи фабулы фильма Годара «На последнем дыхании».

Фильмы, развлекающие публику лицезрением разврата и убийств, постепенно огрубляют зрителей, возбуждают низкие инстинкты. Кроме того, эти фильмы полны безысходности, а персонажи их лишены идеалов и надежд.

Мы живем в эпоху, когда в кинофильмах надо решать не только эстетические, но и — в первую очередь — моральные проблемы. Конечно, создавая фильмы, полезные людям, надо в то же время заботиться и о красоте. Некогда у древних греков одно и то же слово означало и п о л е з н о е и п р е к р а с н о е. Об этом хочется сегодня еще и еще раз напомнить тем, кто делает фильмы.

БИМАЛ РОЙ,
режиссер (Индия):

В наше время кино несомненно доказало, что оно может помочь росту взаимопонимания между народами. В наш век, когда так сократились время и расстояние, кино стало, может быть, самым важным средством, способным помочь человеку осознать свои задачи и возможности, увидеть новые сферы своей деятельности, почувствовать все богатство новых отношений между людьми. Несмотря на политические различия, человек все более осознает, что все люди — братья. Каждый вид искусства помогает развитию этой замечательной мысли, но искусство кино сделало максимальный вклад. Борьба за человеческие права, где бы она ни происходила, ныне не остается безвестной для всего мира. Люди стали более ясно понимать, что эксплуатация человека человеком должна быть ликвидирована, что должны прекратиться все виды войн между народами и что жизнь человека не должна быть трагичной. Люди поняли, что истинный прогресс зависит прежде всего от прав человека, ставших достоянием каждого индивидуума.

Кино стремится как можно шире распространить эти идеи. Число фильмов, служащих высоким целям, еще ограниченно. Но обнадеживающие признаки налицо. И даже эти немногие фильмы, оказывается, обладают атомной силой эмоционального воздействия и способны во многом устранить путаницу во взглядах на мир. Выдающиеся произведения киноискусства разоблачают порочность экономической системы, которая подавляет человека и толкает его к моральной деградации (как, например, «Похитители велосипедов»). Были созданы фильмы о расовой нетерпимости («Перекрестный огонь» и «Дом смельчака»), о нравственных и физических бедствиях, приносимых войной («Лучшие годы нашей жизни»), о различных проявлениях социальной несправедливости, калечащей человеческую жизнь.

Не прибегая к пространным перечислениям, я могу с уверенностью заявить, что за последние годы одним из наиболее выдающихся явлений киноискусства стал фильм «Судьба человека». Это благородное произведение с необычайной силой показало волнующую трагедию человека, который в результате последней большой войны потерял все, что ему было дорого. Герой этой картины воплощает в себе судьбу всех людей, страдавших в те годы во всем мире. Картина предостерегает от повторения этой трагедии.

Я надеюсь, что «Судьбу человека» увидят народы всех стран и их правители и она настолько потрясет их души, что исчезнет наконец тень войны, кажется, снова нависшая над человечеством. Я от всего сердца желаю, чтобы чаще появлялись фильмы, подобные «Судьбе человека».

Бомбей

АЛЬБЕРТО МОРАВИА,
писатель (Италия):

Я считаю появление каждого хорошего фильма важным событием с точки зрения борьбы за гуманизм и взаимопонимание между народами. Под хорошим фильмом я подразумеваю подлинно художественный фильм, иначе говоря, тот, который обладает высокими эстетическими достоинствами.

По моему мнению, лучший и, возможно, единственный международный язык — это язык искусства. Благие намерения, не нашедшие адекватного художественного выражения, не воспринимаются и вместо того, чтобы помочь народам лучше понять друг друга, образуют пропасть непонимания. Поэтому только те фильмы, в которых достигнут высокий художественный уровень, могут содействовать как борьбе за гуманизм, так и взаимопониманию народов.

За последнее время в кинематографическом искусстве проявлено немало подлинного новаторства. Но, на мой взгляд, за исключением шведского кино и творчества Ингмара Бергмана, это новаторство оказалось свойственным главным образом французской и итальянской кинематографии. Мы были свидетелями того, как «новая волна» возродила французское кино. В Италии вслед за изжившим себя неореализмом кино возрождается под знаком критического реализма.

В обоих случаях, как, впрочем, и в творчестве Бергмана, кино, мне кажется, ставит перед собой более серьезные, чем в прошлом, культурные и интеллектуальные задачи. Как во Франции, так и в Италии кино значительно более приблизилось к литературе, чем это было в первый послевоенный период. Неко-

торые нынешние кинопроизведения испытали на себе прямое влияние литературы.

Такие фильмы, как «Хиросима — моя любовь», «Любовники», «Четыреста ударов», «На последнем дыхании», «Приговоренный к смерти бежал», такие режиссеры, как Ренэ, Малль, Трюффо, Годар, Брессон и другие, безусловно сумели сказать нечто новое и притом именно кинематографическим языком.

Если говорить о моей стране, то фильмы «Сладкая жизнь», «Рокко и его братья», «Ночь», «Красавец Антонио», «Чочара», «Капо», «Смерть друга» и их создатели Феллини, Висконти, Антониони, Болоньини, Де Сика, Понтекорво, Росси и многие другие резко подняли уровень итальянской кинематографии.

Я уже сказал, что как во Франции, так и в Италии деятели киноискусства обнаруживают ныне более высокую взыскательность к самим себе. Но, кроме того, я хотел бы отметить, что впервые за последнее двадцатилетие зрители стали отдавать предпочтение не привычной штампованной продукции Голливуда, а кинематографии более интеллектуальной и близкой к литературе. Ведь многие из названных фильмов имели огромный кассовый успех.

Мне думается, что стремление художников поднять зрителя до уровня современных эстетических и идеологических задач (вместо того чтобы самим опускаться в поисках несуществующего «среднего зрителя») и есть то ценное и новое, что отличает сегодняшнее киноискусство. Современные кинематографисты стремятся еще более приблизить кино к другим видам искусства, и целью их является высокое качество, а не дешевый успех.

Рим

КРИСТИАН-ЖАК,
режиссер (Франция):

Для меня лично стали откровением новые произведения советского кино. Я считаю их наиболее выдающимся и значительным явлением в киноискусстве последних лет. Перед зрителями вдруг возникло новое кино, которое своим поэтическим лиризмом и страстностью напоминает лучшие произведения ранней советской кинематографии, но обладает дополнительными достоинствами: оно глубоко анализирует характер, психологию и поведение человека в его борьбе, в преодолении трудностей и в личных конфликтах. «Сорок первый», «Тихий Дон», «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» — я упоминаю лишь некоторые из фильмов, которые мы смотрели с восхищением...

Такие произведения, как «Судьба человека» и «Баллада о солдате», на мой взгляд, значительно больше делают для взаимопонимания народов, для их сближения, нежели пространные теоретические рассуждения. В этих фильмах ощущается безграничная вера в Человека.

Я уверен, что кинофильмы вообще обладают огромной силой убеждения и что они действительно могут помочь в борьбе за гуманизм и за мир. Я поставил «Если парни всего мира...», потому что верю в солидарность между людьми доброй воли, верю в возможность согласия между народами и думаю, что кино может и должно выражать самые возвышенные чувства, не впадая, однако, в сентиментальность. Если бы кинематографисты всего мира стремились снимать фильмы, воспевающие все самое прекрасное, самое достойное, самое благородное,— они помогли бы тому, чтобы ненависть между народами, расизм быстрее исчезли.

Несколько слов о новаторстве и моде.

Как и всякое искусство, кино подвержено влиянию законов естественного и неизбежного развития, которое не дает ему состариться и в то же время отражает социальный облик эпохи. Появляются новые таланты, возникают интересные молодые индивидуальности. Во всех странах мира выдвинулись новые поколения кинематографистов. Но вот что любопытно: во Франции, где возник термин «новая волна», применяемый именно к молодым режиссерам, к сожалению, оказалось меньше подлинных талантов, хотя здесь шумят о «молодых» больше, чем где бы то ни было. Те, кто шумит, превосходно договорились между собой, чтобы создать саморекламу. Если говорить о подлинных молодых талантах, о людях, любящих свою профессию, которой они мастерски владеют, то их можно найти в Италии (например, Мазелли, Де Сета, Цурлини), в Польше (Вайда), в США (постановщик фильма «Двенадцать разгневанных людей» Сидней Люмет)... Во Франции же поражает глубокое несоответствие между шумихой по поводу произведений «новой волны» и самими ее произведениями.

Кино требует высокого мастерства, и молодые итальянские режиссеры, которые ранее были доку-

менталистами, сценаристами, ассистентами, хорошо это усвоили. Если молодые представители «новой волны» (за исключением некоторых кинематографистов, причисленных к ней случайно,— например Алена Рене) теперь терпят крах, это их вина. Они решили, что кино — легкое занятие... Своим «модернизмом» они маскируют незнание профессиональной грамоты, презрительное отношение к ней.

«Новая волна» станет, вернее, уже стала преходящей модой, и прежде всего потому, что у ее режиссеров не хватает пылкости, настоящей молодости, честности. Их увлекает больше внешняя форма выражения (они используют для этого свою индивидуальную «технику»), нежели то, что они выражают. Истории, которые рассказывают эти молодые режиссеры, не связаны ни с какой значительной социальной и психологической реальностью.

Если правда, что в разных странах мира существуют негодяи, юные убийцы, прожигатели жизни — исковерканная, отчаявшаяся молодежь,— правда и то, что она составляет меньшинство. Но молодые режиссеры «новой волны» предпочитали рассказывать нам именно об этом меньшинстве, а не о другой, большей части молодежи, которая, быть может, менее «живописна», но чувства которой куда более тонки и современны.

«Новая волна» в конечном итоге — лишь порождение сенсации. Правда, она дала возможность утвердиться нескольким подлинным талантам, которые до этого уже проявили себя в короткометражных фильмах,— таким, как Ален Рене. Но она преградила путь другим даровитым молодым режиссерам, которые, достигнув творческой зрелости на ассистентской работе, не имели удачи или денег, чтобы поставить свой первый полнометражный фильм. В то же время однажды полученный некоторыми ярлычок «молодой режиссер» помогает их обладателям идти по этой стезе и делать карьеру...

Париж

ХРИСТО ГАНЕВ

сценарист (*Болгария*):

Каждый год около 2000 новых кинофильмов появляются на нашей планете. Каждый из них несет свою правду или свою ложь, красоту или безвкусицу, человеколюбие или ненависть к человечеству.

В этом кинохаосе правды и лжи, искусства и торговли любая маленькая правда может превратиться в большую ложь, маленькое искусство — в крупную торговую сделку. Поэтому борьба нашего поколения за гуманизм и взаимопонимание между народами настойчиво требует от творческих работников всего мира, посвятивших себя и свое искусство этому благородному делу, горячей активности, страстной идейности, смелости, верности правде. И нет ничего удивительного в том, что на этот призыв нашего времени, когда решаются судьбы всего мира, взволнованно и быстро отзывается кинематографическая молодежь.

Одним из самых интересных явлений мировой кинематографии последних лет стал, по-моему, постоянный прилив новых, молодых творческих сил, демократических и прогрессивных по своим идейным убеждениям, страстных и смелых в своих художественных поисках. Порой весьма различные по своим творческим пристрастиям, молодые прогрессивные деятели западной кинематографии противостоят мракобесию и реакционному искусству, протестуют против затхлости и безысходности буржуазного общества.

Но если говорить о кинематографической молодежи, самым значительным явлением этого периода, на мой взгляд, следует считать творчество нового поколения советских кинематографистов. Их связывают единое мировоззрение, социальная среда, общность социалистического сознания и общий путь, по которому эти молодые талантливые художники уверенно идут вперед.

Я имею в виду творчество молодых кинематографистов, картины которых за короткое время облетели экраны мира, вселяя в людей надежду, согревая их гуманностью и благородством социалистических идей, искренней сердечностью и глубоким оптимизмом.

К этому поколению относятся режиссеры Чухрай, Алов, Наумов, Абуладзе, Кулиджанов, сценаристы Ежов, Метальников, актеры Баталов, Самойлова, Кириенко и многие другие талантливые и дерзающие молодые кинематографисты.

Я упоминаю эти имена не для того, чтобы их выделить и отдать им преимущество перед их старшими коллегами. Мне хочется лишь сказать, что талантливая, жизнедеятельная творческая смена принимает у старых мастеров золотого периода советского кино эстафету и достойно несет ее. Эти молодые люди не «сердитые». Они — добрые,

и их картины излучают тепло огромного сердца художника, полного любви к человеку.

Они посвятили свое искусство борьбе за лучшее будущее человечества.

Наверное, в будущем кинокритики исследуют то новое, что эта молодая смена вносит в советское и мировое киноискусство, обобщат ее искания и достижения. Меня же больше всего радует то, что талант, чистота и благородные усилия молодых художников получили достойную оценку простых зрителей многих стран мира. Фильмы нового поколения советских кинематографистов уверенно шагают по нашей планете, переходят границы и вызывают восхищение и благодарность народов, стремящихся к свободе, правде и взаимному уважению.

Ну а как же в наше время обстоит дело с творческими поисками, с подлинным новаторством и преходящей модой?

Чтобы ясно представить себе различие между «модой» и подлинным новаторством, достаточно вспомнить, что мода меняется каждый сезон, а новое мучительно рождается в долгой и упорной борьбе со старым. Или, другими словами, мода в искусстве — это выдумка, каприз, блажь, в то время как подлинное новаторство—это плод осознания самых глубоких и существенных изменений, происшедших в человеческом обществе и отразившихся в психологии и сознании человека. Новаторство, как мне кажется, это синтез «современности» и «долговечности».

Кто будет отрицать сейчас, через 35 лет после премьеры «Броненосца «Потемкин», новаторство Эйзенштейна, художника, вдохновленного революционными, коммунистическими идеями, сердцем ощутившего правду своего времени и разрушившего старую эстетику буржуазной киномелодрамы. Но для нас это ясно сейчас, спустя 35 лет, когда мы оглядываемся и видим, что плывем в водах, в которых некогда первым прошел «Броненосец «Потемкин».

Если мы согласимся с этим, то следовало бы отложить вопрос о новаторстве в современном искусстве хотя бы на 35 лет, когда мы сможем проверить долговечность современных художественных достижений.

Сейчас более важно быть современными — жить прогрессивными, коммунистическими идеями нашего времени, тенденциями развития нашего общества, быть активными гражданами, прислушиваться и внимательно присматриваться к жизни вокруг нас.

Мы живем в переломное время—под напором растущего самосознания народов всего мира рушится старая общественная система, человек освобождается от земного притяжения и делает первые шаги в космос, в сознании человека быстрее, чем когда-либо, рушатся старые взгляды и представления...

Мы живем в революционное время — время, когда рождаются новаторы. Они где-то возле нас.

София

SIGHT AND SOUND

電影藝術

EKRAN

FILM
QUARTERLY

film a doba

Сегодня у нас в гостях кинематографические журналы ряда зарубежных стран. Мы попросили редакции этих изданий сообщить: какие фильмы их стран, появившиеся за последние два года (в период между Первым и Вторым международными кинофестивалями в Москве), они считают наиболее интересными и значительными? И еще: какие кинороли, сыгранные за это время, они оценивают как высшие достижения актерского мастерства? Мы высказали пожелание, чтобы ответы на эти вопросы были даны в виде изобразительных материалов: кинокадров из лучших фильмов и фотоснимков актеров в лучших ролях. Лучших, разумеется, по мнению данного журнала.

Вскоре мы получили от наших зарубежных коллег пакеты с кадрами и снимками, представляющими ответ на наши вопросы, за что приносим им глубокую благодарность. Редакции некоторых изданий сопроводили эти материалы краткими комментариями.

«Лучшим английским фильмом, — пишет редактор лондонского журнала «Сайт энд саунд» Пенелопа Хустон, — мы, без сомнения, считаем картину «В субботу вечером и в воскресенье утром» Ка-

рела Рейша». Наряду с этим фильмом (о нем в «Искусстве кино» № 12 за 1960 год писала М. Туровская) П. Хустон называет фильмы «Сыновья и любовники» Джека Кардиффа, «Осуждение Оскара Уайльда» Кена Хьюджеса и «Лига джентльменов» Бэзила Дирдена.

Интересными болгарскими фильмами редакция журнала «Киноизкуство» считает «Первый урок» Рангела Вылчанова, «Бедную улицу» Христо Пискова (статья Л. Погожевой об этих фильмах помещена в «Искусстве кино» № 4 за 1961 год) и «Как молоды мы были...» Бинки Желязковой. Кроме того, редакция особо отмечает артиста Мирослава Миндова как лучшего исполнителя в фильмах последних лет.

Среди венгерских фильмов, имевших наибольший успех за последнее время, редактор журнала «Фильмвилаг» Дьердь Хамош называет «Ниже рангом» Фридеша Бана, «Альба Регия» Михая Семеша, «Пробный рейс» Феликса Марпашши, «Двухэтажное счастье» Яноша Хершко, «Рассвет» Мартона Келети и «Будь честным до самой смерти» Ласло Ранодп.

В фильме режиссера Андраша Ковача «Ливень» Дьердь Хамош особо выделяет игру артистки Маргит Бара и артиста Ференца Бешшенеи.

Редакция китайского журнала «Искусство кино» в числе лучших называет фильмы: «Семья революционеров» режиссера Шуй Хуа, «Красный женский батальон» режиссера Се Циня, «Не Эр» режиссера Чжэн Цюнь-ли, «Пять золотых цветов» режиссера Вань Ся-и и фильм режиссера Су Ли «Парни из нашей деревни». Лучшими исполнителями кинoролей редакция журнала считает актера Чжао Даня и актрису Юй Лань.

Редактор журнала «Прими пиани» Эцио Крочи перечисляет следующие итальянские картины: «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «В Риме была ночь» Роберто Росселлини, «Долгая ночь сорок третьего года» Флорестано Ванчини, «Закон» Жюля Дассена, «Чочара» Витторио Де Сика (по роману Альберто Моравиа) и «Время истекло» Эрманно Ольми.

Редакция польского журнала «Экран» одним из лучших фильмов прошедших двух лет называет «Крестоносцы» Александра Форда. К числу удач польского кино редакция относит также «Первый год» Витольда Лесевича и «Косоглазое счастье» Анджея Мунка. Как отмечает редакция, наибольшее количество удачных киноролей сыграла за эти годы талантливая актриса Люцина Винницка.

Редактор американского журнала «Фильм куотерли» (издается Калифорнийским университетом) Эрнест Калленбах пишет нам:

«Чрезвычайно трудно назвать выдающиеся американские фильмы последних двух лет. Голливудские студии создали очень мало действительно значительных произведений. Однако я включил в подборку фильм Альфреда Хичкока «Психо», а также фильмы «Некоторые любят это горячим» Билла Уайльдера, «Я хочу жить!» Уолтера Уонгера и «Среди ночи» Дельберта Манна по сценарию Пэдди Чаевского.

Короткометражные фильмы, созданные в Соединенных Штатах в этот период, во многих отношениях интереснее, чем голливудские боевики... Поколение молодых кинематографистов, пытающихся идти новыми путями, появилось и в этой стране. Поэтому я также включил сюда некоторые их фильмы: «Тени» Джона Кассавитиса, «Вернись, Африка!» Лайонела Рогозина, «Джаз в летний день» Берта Стерна, «Гневное око» группы кинематографистов из Лос-Анжелоса и «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Френсиса Томпсона».

Редактор журнала «Фильм а доба» Алоиз Хумплик причисляет к лучшим чехословацким фильмам этого времени картины «Высший принцип» Иржи Крейчика, «Авария» Збынека Бриниха, «Всюду живут люди» Иржи Ганнибала и Штепана Скальского, «Прачки» («Дети фронта») Карела Кахини, «Люди, как ты» Павла Блюменфельда, «Седьмой континент» Вацлава Гайера и «Комендантский час» Отакара Вавры.

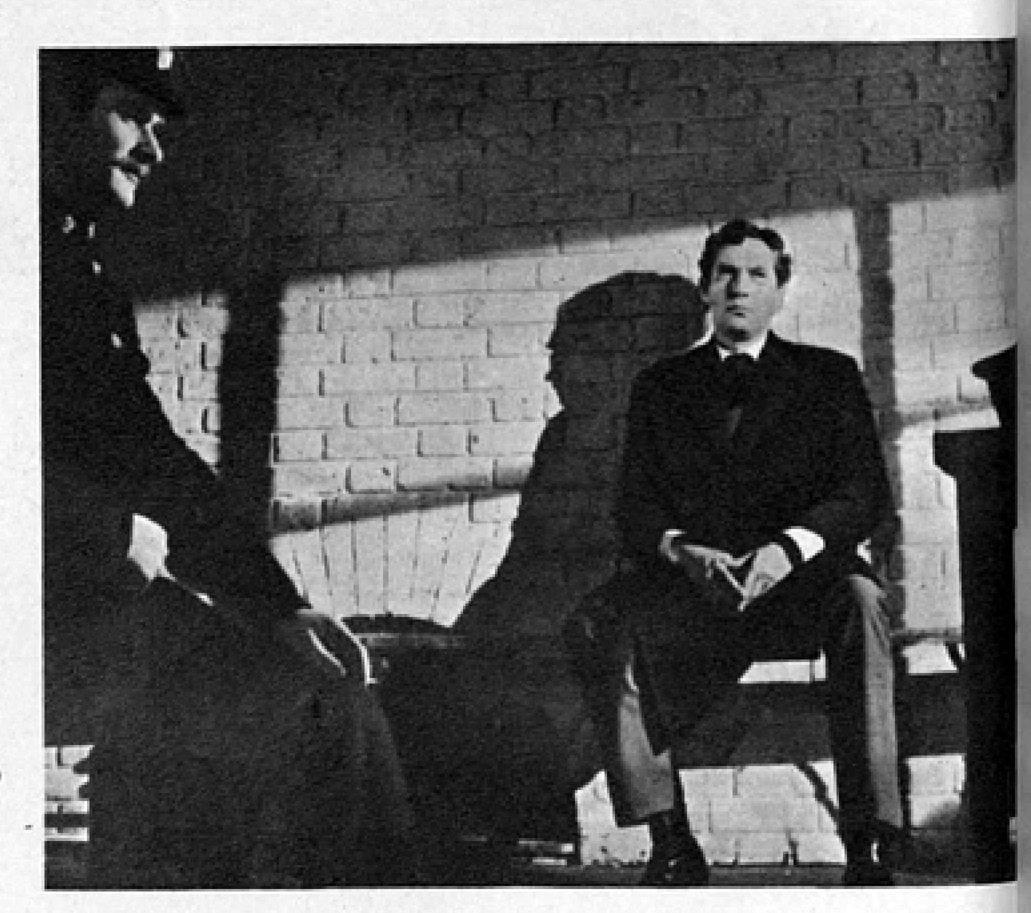
На последующих страницах нашего журнала публикуются фотоснимки и кадры, присланные редакциями зарубежных кинематографических журналов.

«Сыновья и любовники» (режиссер Джек Кардифф). В центре — Мэри Юр

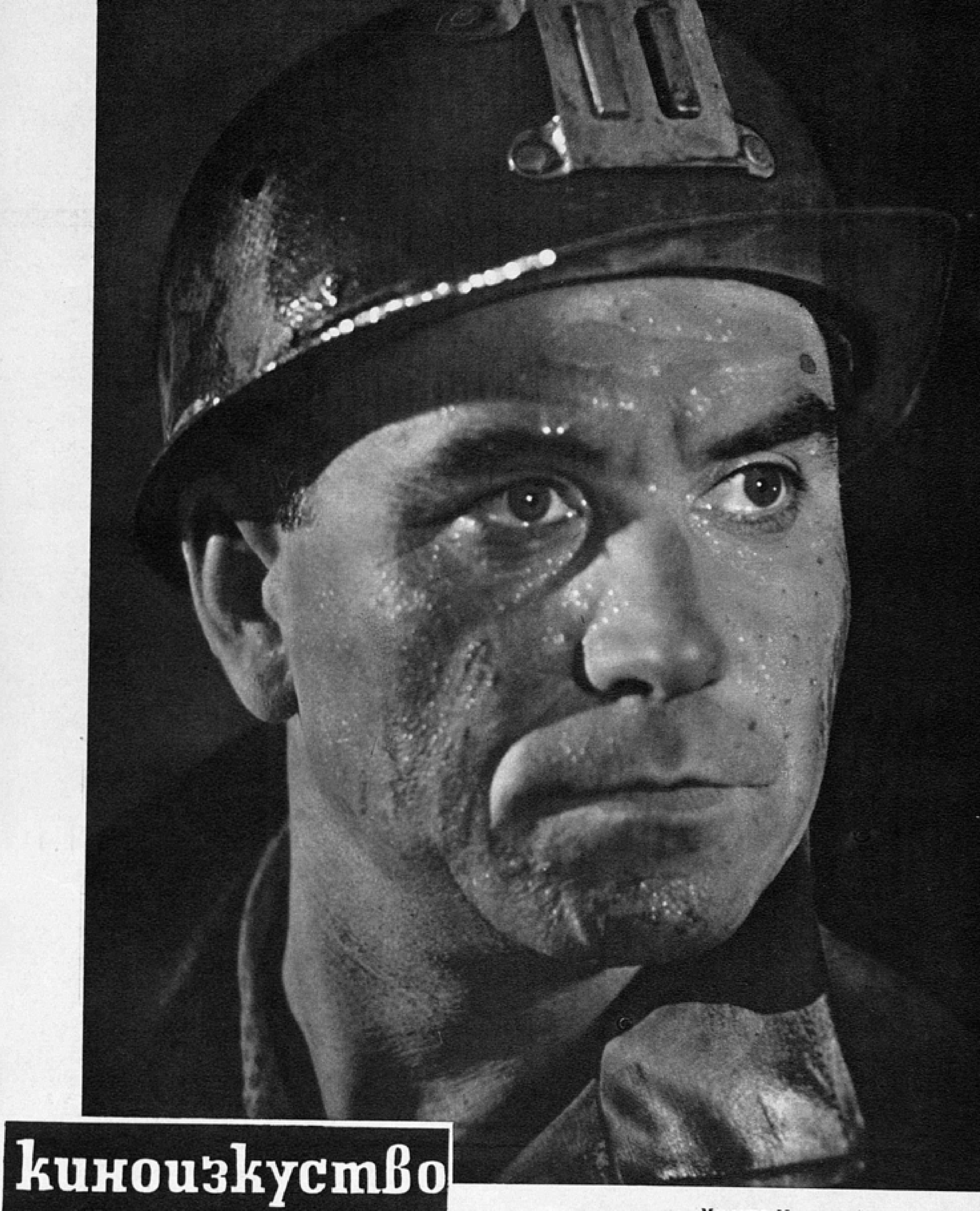
SIGHT AND SOUND

АНГЛИЯ

«В субботу вечером и в воскресенье утром» (режиссер Карел Рейш). Альберт Финни



«Осуждение Оскара Уайльда» (режиссер Кен Хьюджес). Питер Финч — исполнитель заглавной роли



киноизкуство

Мирослав Миндов в фильме «На рассвете»

БОЛГАРИЯ

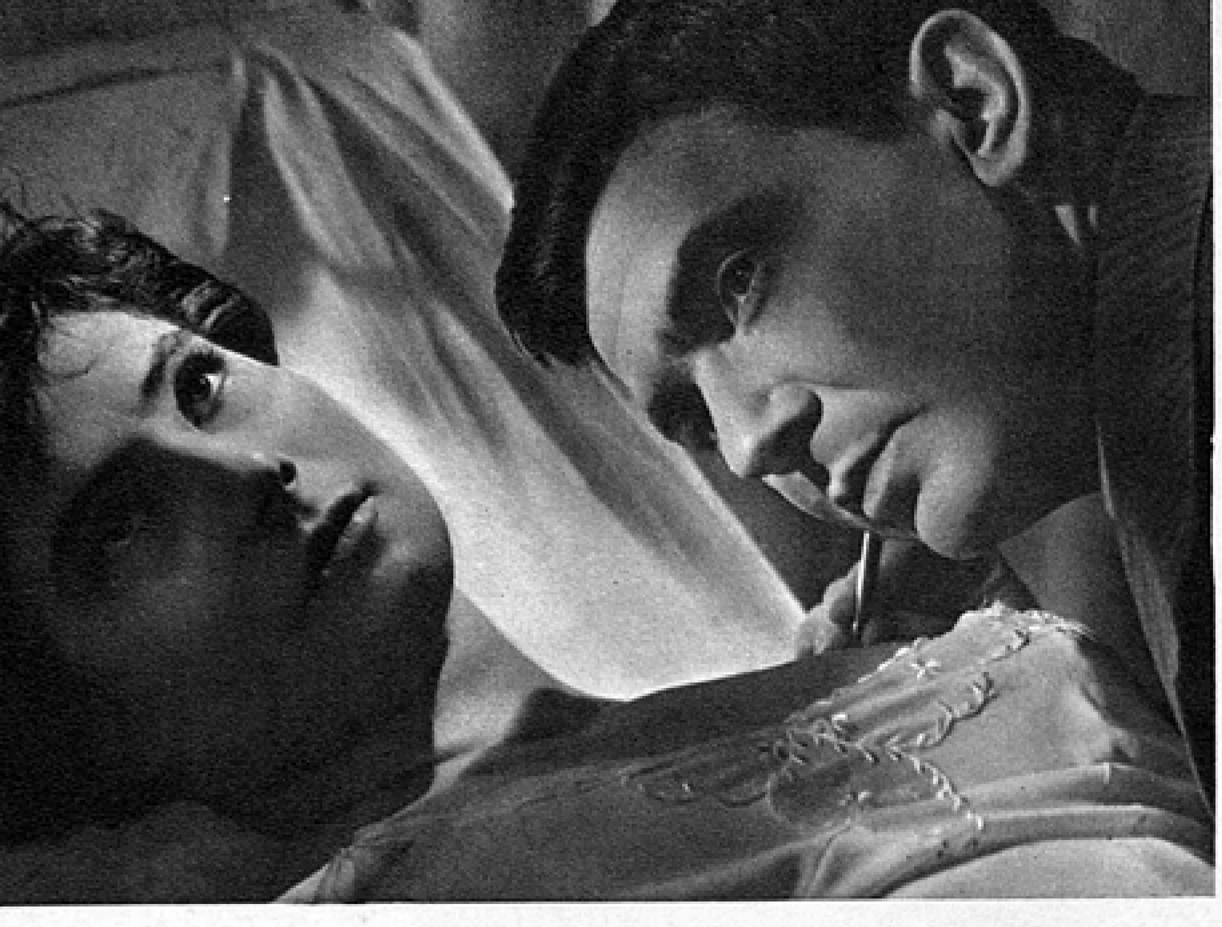
«Первый урок» (режиссер Рангел Вылчанов). Слева Г. Наумов в роли Пешо

«Как молоды мы были...»(режиссер Бинка Желязкова)

«Бедная улица» (режиссер Христо Писков). Артисты Коста Цонев и Валентин Русецкий

«Ливень» (режиссер Андраш Ковач). Артисты Маргит Бара и Ференц Бешшенеи

ВЕНГРИЯ



«Альба Региа» (режиссер Михай Семеш). Артисты Татьяна Самойлова и Миклош Габор

«Ниже рангом» (режиссер Фридеш Бан)

«Пробный рейс» (режиссер Феликс Мариашши). Артисты Имре Шинковитш и Мариана Кренчеи

PRIMI PIANI

ИТАЛИЯ

«В Риме была ночь» (режиссер Роберто Росселлини). Артисты Ренато Сальватори и Джиованна Ралли

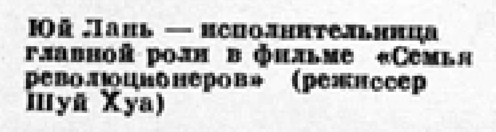
«Рокко и его братья»
(режиссер Лукино Висконти)

«Чочара» (режиссер Витторио Де Сика). Артисты София Лорен и Элеонора Браун

«Закон» (режиссер Жюль Дассен). Артисты Джина Лоллобриджида и Марчелло Мастроянни

電影藝術

КИТАЙ

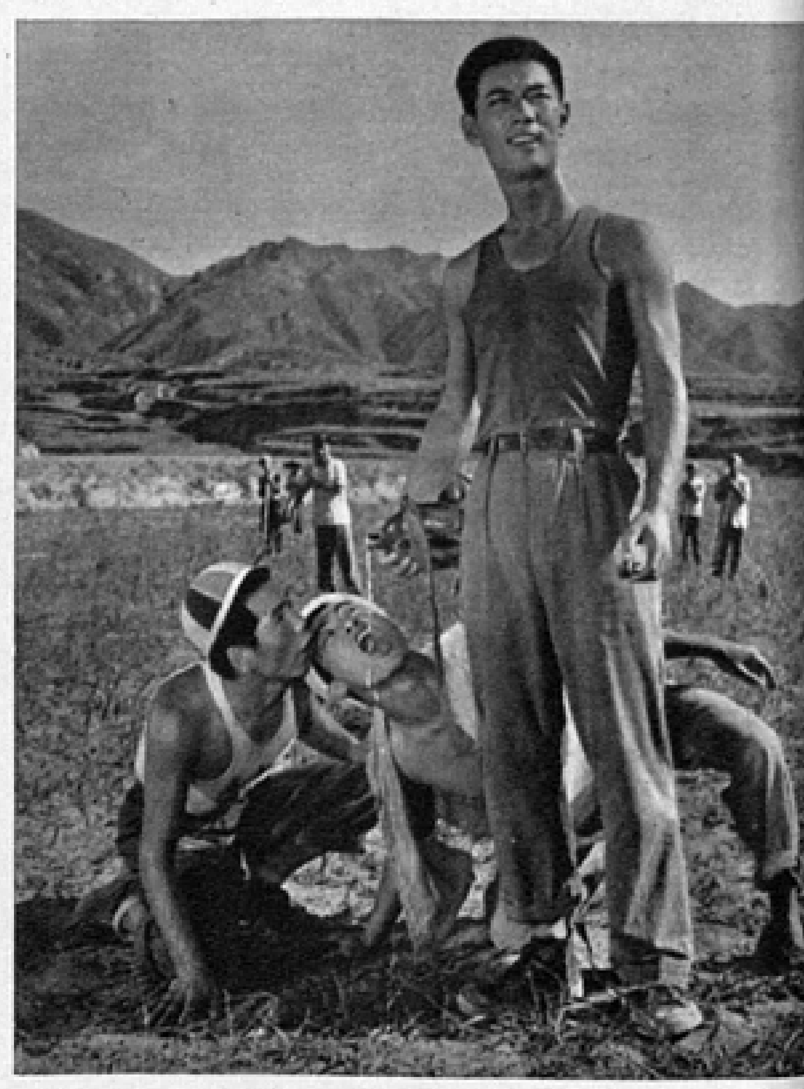


Юй Лань — исполнительница главной роли в фильме «Семья революционеров» (режиссер Шуй Хуа)

«Семья революционеров» (режиссер Шуй Хуа)

«Красный женский батальон» (режиссер Се Цинь)

«Не Эр» (режиссер Чжэн Цюнь-ли)



«Парни из нашей деревни» (режиссер Су Ли)

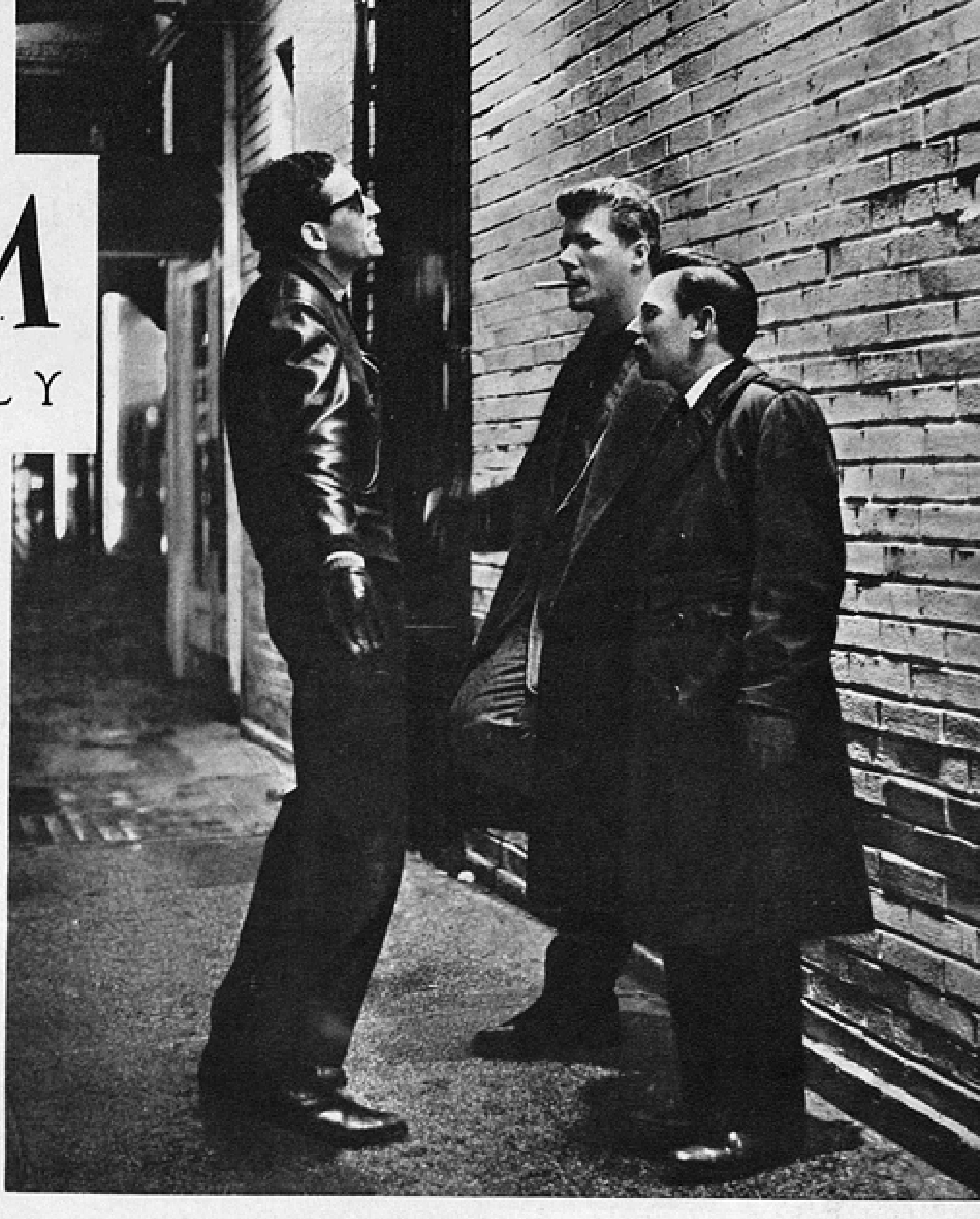
ПОЛЬША

Польская киноактриса Люцина Винницка. Ею были исполнены ведущие роли в фильмах: «Целлюлоза», «Под фригийской звездой», «Настоящий конец большой войны» («Этого забыть нельзя»), «Поезд», «Крестоносцы», «Мать Иоанна из монастыря ангелов»

«Крестоносцы» (режиссер Александр Форд)

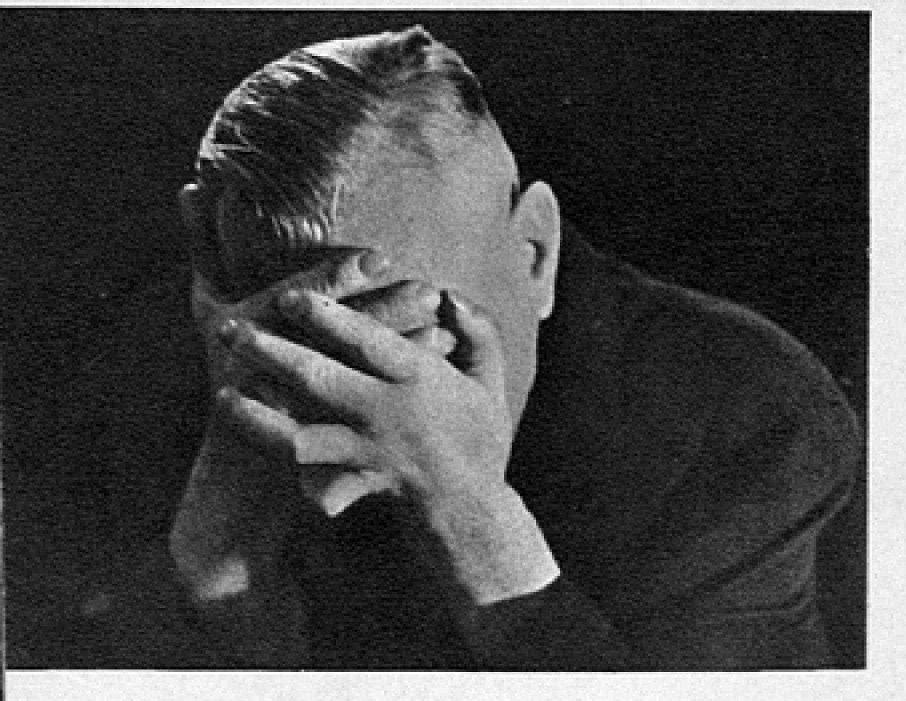
FILM QUARTERLY

США



«Тени» (режиссер Джон Кассаветис)

«Психо» (режиссер Альфред Хичкок)



«Гневное око» (режиссеры Бен Медоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик)

«Вернись, Африка!» (режиссер Лайонел Рогозин)

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» (режиссер Френсис Томпсон)

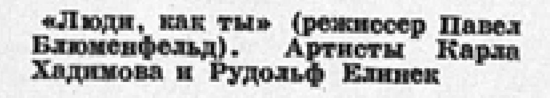
«Среди ночи» (режиссер Дельберт Манн). Артисты Ким Новак и Фредерик Марч

«Джаз в летний день» (режиссер Берт Штерн). Поет Дина Вашингтон

film a doba

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Седьмой континент» (режиссер Вацлав Гайер). Артисты Милан Сладек и Ярослава Твраникова

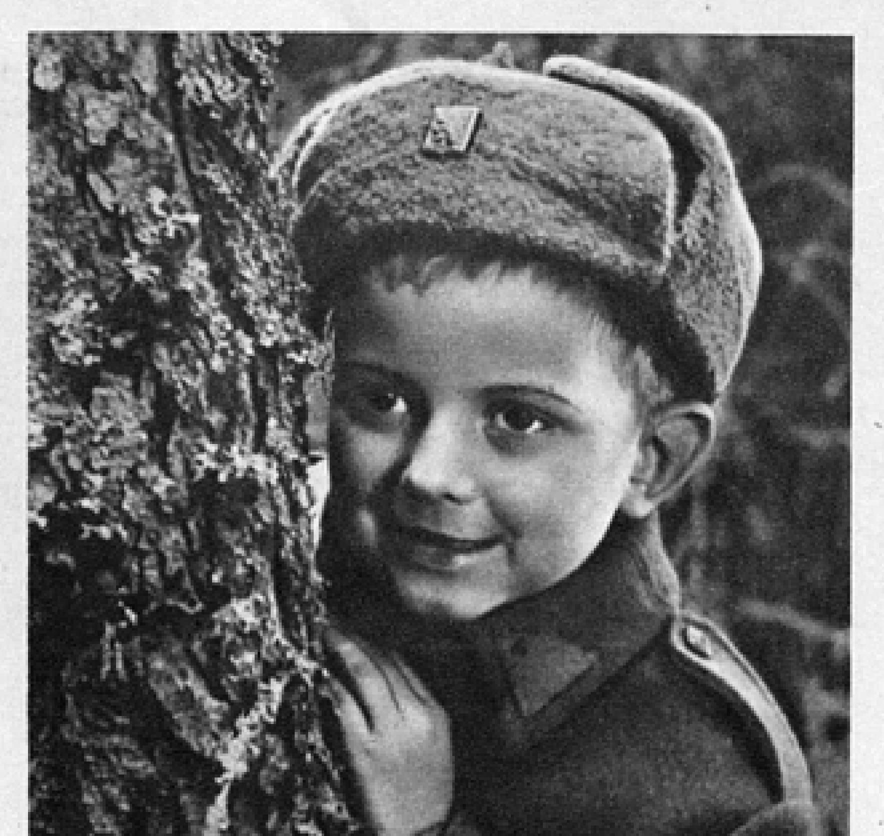

«Люди, как ты» (режиссер Павел Блюменфельд). Артисты Карла Хадимова и Рудольф Елинек

«Высший принцип» (режиссер Иржи Крейчик). Артисты Франтишек Смолик и Яна Брейхова

«Авария» (режиссер Збынек Бриних). Артисты Либуше Матейова и Иржи Вала

«Всюду живут люди» (режиссеры Иржи Ганибал и Штепан Скальский). Артисты Иван Палец и Зденек Штепанек

«Прачки» («Дети фронта»). Режиссер Карел Кахиня. На снимке — Михаль Коблиц в роли Франтишека



Н. ИГНАТЬЕВА

Люди и время

Какой он — новый фильм Чухрая? Похож ли на «Балладу о солдате»? Или на «Сорок первый»? Эти вопросы неизменно задавались первым зрителям картины «Чистое небо» * — всем не терпелось узнать, какова же эта работа художника, уже заявившего о себе так талантливо и интересно. Но вот первых зрителей сменили вторые, третьи... Кинематографический круг — аудитория куда более разнообразная и широкая: фильм вышел на экран. Отстоялись первые впечатления, и теперь можно подробно ответить на вопрос: что это за картина — «Чистое небо»?

Нет, фильм не похож на «Балладу о солдате», с ее мягким лиризмом, с той простотой выражения, которая как нельзя лучше передавала своеобразие характеров, чувств героев, особенность времени, «Балладу», с ее удивительной художественной завершенностью и внутренней гармонией. И во многом иной, чем в эпическом повествовании «Сорок первого», строй нового фильма — далекий от поэмы, лежащий где-то в русле драматической прозы. И все же в «Чистом небе» ясно различаешь почерк постановщика «Сорок первого» и «Баллады», узнаешь руку художника, творчество которого в первую очередь определяют идейная целеустремленность и гражданская страстность.

В фильмах Григория Чухрая герои всегда воплощают в себе знаменательные черты времени, на них всегда отсвет тех лет, отблеск идей, вдохновляющих, поднимающих советский народ на свершения.

Не случайно нажала курок винтовки Марютка, убив в «сорок первом» свое бесценное, невозвратимое чувство — свою любовь. Она не могла поступить иначе, потому что в ней говорила совесть нового мира, нового класса, совесть Революции. Любимый в этот момент снова стал «кадетом паршивым», а Марютка — его врагом, солдатом великой армии пролетариата. В судьбах двух людей столкнулись противоречия эпохи, обусловив неизбежную трагическую развязку.

Герой «Баллады о солдате» рядовой Алеша Скворцов мог бы и не тратить драгоценные часы своего кратковременного отпуска на чужие поручения, заботы и тревоги. Мог бы просто распрощаться с инвалидом на перроне вокзала, мог бы не разыскивать в незнакомом городе отца фронтовика. Но он, не задумываясь, отдал самое дорогое — свое время. Отдал, хотя знал: эти минуты ему никто не возвратит. Отдал, потому что знал: они нужны людям. Это сделало не только доброе сердце Алеши; это подсказало его сознание, воспитанное советским обществом, советским строем. И оттого, что гибнет этот светлый, чистый, душевный паренек, острее чувствуется трагическая тема войны, сильнее воспринимаются важнейшие, насущные идеи времени — идеи мира и гуманизма.

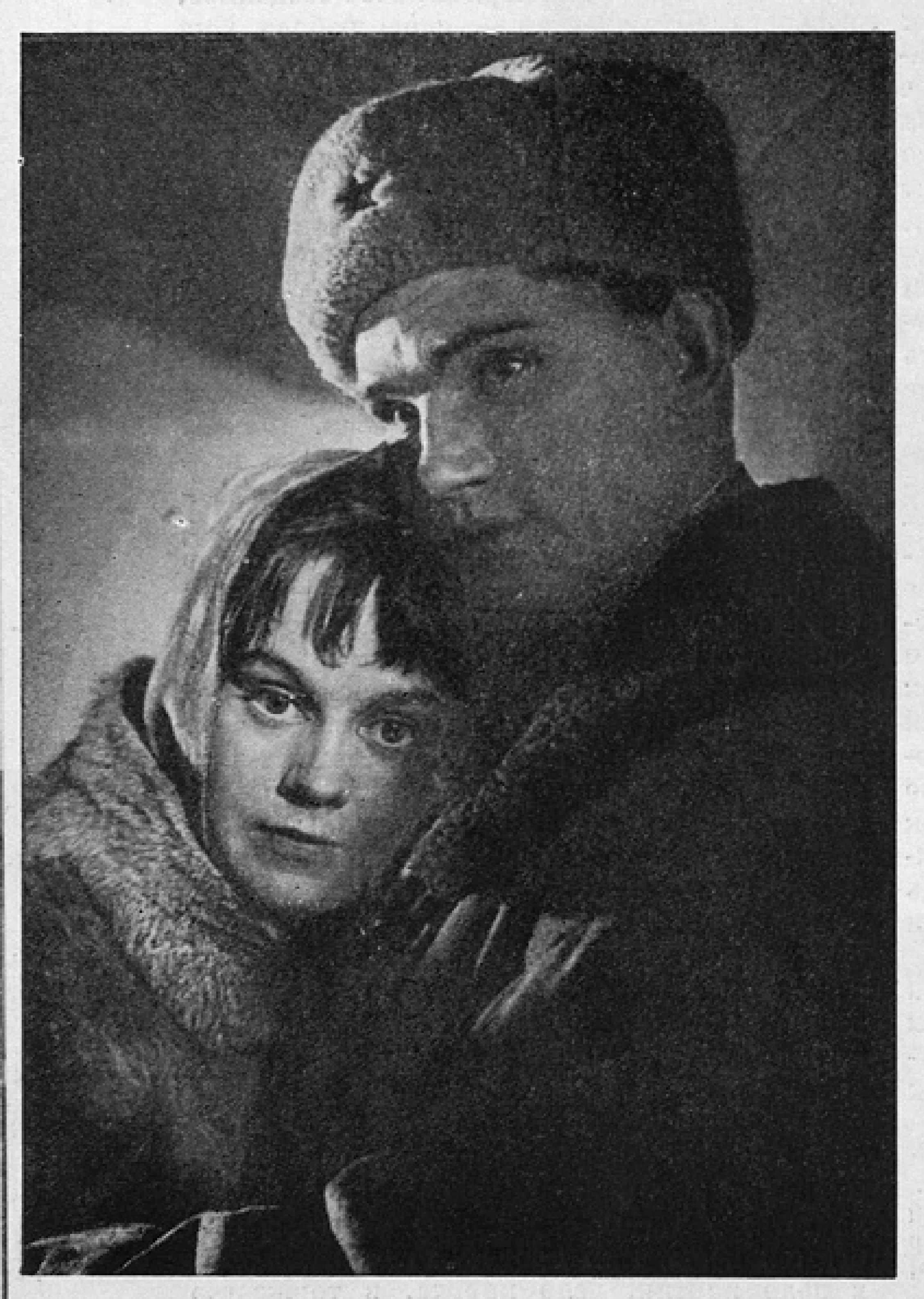
В «Чистом небе», обращаясь к жизни своего народа, к современности, Г. Чухрай также пытается тесно связать судьбу рядового человека с глубокими общественными процессами, с явлениями самого широкого масштаба. История любви его героев вмещает огромное содержание и, по существу, является историей высокой моральной, нравственной победы человека, сумевшего через все этапы своей жизни, через все беды и испытания пронести глубокую веру в дело партии, дело народа, в торжество

* «Чистое небо». Сценарий Д. Храбровицкого. Постановка Григория Чухрая. Оператор Сергей Полуянов. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1961.

наших идей. Верность ленинским принципам, светлым коммунистическим идеалам — вот одна из главных тем фильма, которая, несмотря на трагедийную окраску картины, придает ей оптимистическое звучание.

Г. Чухрай не обходит стороной острые конфликты времени — он говорит о них с гражданской болью и горечью художника, для которого «минувший день не стал чужим». И если в сценарии Д. Храбровицкого история летчика Алексея Астахова и его жены Саши Львовой заканчивалась благополучным возвращением Астахова из плена,

«Чистое небо». Н. Дробышева — Саша Львова, Е. Урбанский — Алексей Астахов



герой поспешно сбрасывал башмаки, гимнастерку, обмотки, «пахнувшие горем», а героиня, «запрокинув голову, в белом развевающемся платье» кружилась у новогодней елки, то в фильме возвращение Астахова лишь открывает поистине драматические страницы его жизни. Мир режиссера оказался здесь глубже, шире, значительнее. Он повел за собой драматурга, и рассказ, который мог прозвучать в известной мере традиционно и банально, поднялся до больших общественных высот, заставляя каждого не только пережить вместе с героями их горе и их страдания, но разумом вернуться назад и осмыслить те события, которые были связаны с периодом культа личности. Об этих событиях экран заговорил, по существу, впервые в фильме «Чистое небо».

Жизнь Астаховых «прошло насквозь» то тягчайшее испытание, что выпало на долю молодой семьи, когда Алексей возвратился домой из фашистского плена и не смог вернуться к любимой работе, сесть опять за штурвал самолета — ему не доверили его. Оно прошло насквозь и через наши чувства и наше сознание, потому что мы не только отвлеченно понимали всю чудовищную несправедливость холодно-подозрительного, жестокого отношения к людям, которые кровью своей отстояли победу партии и советского народа,— мы сердцем поверили в правду Алексея и Саши. Эта вера — результат постепенного узнавания нами героев фильма, узнавания радостного и светлого, я бы даже сказала, очищающего душу. Ибо в том, как показана история отношений Астахова и Сашеньки, история их любви, раскрывается удивительно прекрасный, чистый и целостный мир человеческих чувств.

Поначалу мы с легкой иронией относимся к восторженной влюбленности Саши в незнакомого летчика. И к тому, как бережно держит она в руках веточку южной мимозы, подаренную Астаховым, и с каким самодовольным выражением лица протягивает своему другу Петьке книжку, подчеркивая пушкинские строки: «Но я другому отдана и буду век ему верна». И звонок Астахову, разговор с ним, отчаянное: «Встретиться!» в ответ на его: «Что вы хотите?»; и тревожный, немного испуганный взгляд глаз, следящих за бравым летчиком, который пришел на свидание к девушке, не зная, «какая она из себя», и вдруг — рывок вперед, к уходящему Астахову, смущенное и радостное:

«Это я!» — все это по-детски наивно и удивительно вяжется с маленькой фигуркой подростка в потрепанной меховой шубке и подшитых отцовских валенках. Молодая актриса Нина Дробышева, на редкость удачно дебютировавшая в кино этой ролью, не пытается играть здесь сразу серьезное чувство — и с тем бо́льшим доверием относимся мы к сценам, где в Саше прорывается настоящая, сильная, глубокая любовь.

Пожалуй, она приходит к ним одновременно — и Алексей Астахов, который явился на свидание, думая «провести время», и Сашенька, влюбившаяся скорее в «знаменитого летчика» по портрету в «Огоньке», чем просто в Астахова-человека, вдруг ощущают огромную необходимость друг в друге, чувствуют себя связанными прочными, неразрывными нитями. «Нет, сегодня ты никуда не уйдешь. Сегодня ты мой!..— с неожиданной для себя требовательностью говорит Саша Алексею, который, едва успев вернуться после горячего воздушного боя, примчался к любимой. — А утром пойдешь в часть из дома». В этих словах такая сила любви, что Астахов понимает: уйти он не может. Он звонит в часть, просит разрешения остаться в городе и на вопрос, кто у него там, не задумываясь, отвечает: «Жена... Сашенька...»

Я не знаю, что труднее: произнести большой, страстный монолог о любви, требующий от актера и темперамента, и внутренней убежденности, и, наконец, просто отличной техники речи, или сказать всего два слова, но сказать их так, чтобы выразить всю полноту своего чувства. Именно последнее и удается Евгению Урбанскому. И уже не нужны сердечные излияния, пламенные речи. Все сказали два слова: «Жена... Сашенька...»

Быть может, именно эта часть фильма (недаром некоторые склонны рассматривать ее как законченную новеллу) художественно наиболее цельная. Здесь нет того рационального построения образов, той суховатой рассудочности, которые в последующих частях порой вдруг разрывают тонкую психологическую ткань произведения и нарушают непосредственное течение событий. Здесь художник как бы отдается свободному движению жизни, что на этот раз воплотилась для него в образах удивительно человечных и чистых, и красота, наполненность этой жизни открывается зрителю в очень

«Чистое небо». Е. Урбанский — Алексей Астахов

простых, но точных и емких штрихах и деталях. И в том, как Саша после встречи с Астаховым поднимается по деревянной лестнице, сначала вихрем взлетая по ступенькам, а затем, задерживая расставанье, медленно идет, опираясь на перила, и не спускает с Астахова немного смущенного, но счастливого, радостного взгляда. И в том, как бережно, осторожно надевает Астахов свалившийся ботинок Саши, словно нога девушки не в грубом шерстяном носке, а в дорогой «паутинке». И в том, наконец, как, надев лучшее платье и сделав «взрослую» прическу, Саша с какой-то торжественностью садится ждать обещанного телефонного звонка и долго сидит, не меняя позы, вытянувшись в струнку...

Рассказывая о встрече двух героев, об их зародившейся любви, Чухрай соединяет поэзию чувства с суровой атмосферой военного времени, и от этого внутренние порывы людей кажутся нам еще более значительными и сильными. Тем более что мы видим — исполнители прекрасно передают это,— как любовь преображает героев: сразу повзрослела, сосредоточеннее, серьезнее стала Саша, словно другим, более углубленным и ответственным взором смотрит на мир Астахов.

Простота и сдержанность режиссерского рисунка в данных кадрах подготавливают затем сильный эмоциональный эффект в сцене, когда Саша узнает о гибели Астахова. Все убыстряющиеся и убыстряющиеся шаги Саши, которые сопровождает монотонный

«Чистое небо». Н. Дробышева — Саша Львова, Е. Урбанский — Алексей Астахов

лязг железа, неожиданно выплывающее из темноты, словно надвигающееся на героиню скорбное, подавленное лицо летчика в шлеме, застывшие в ужасе глаза Саши, и снова этот нестерпимый железный стук... Думается, трудно более выразительно передать ощущение свершившейся катастрофы, того огромного, неизмеримого горя, которое свалилось на плечи маленькой женщины.

Казалось, ничто не в силах разъединить, оторвать друг от друга этих случайно встретившихся, но не случайно соединившихся людей — Алексея и Сашу. Их свела, но она же и разлучила их — война. До сих пор, до того момента, как Саша не познала всей трагедии войны, мы вместе с героиней фильма сталкивались с ее отдельными приметами: очереди за хлебом и у колонки с водой, бомбоубежище, госпиталь, зашторенные окна, холодная, нетопленная квартира... И вдруг, неожиданно,— ошеломляющий, переворачивающий душу обобщенный образ.

Уже один вид перрона, заполненного женщинами — молодыми, пожилыми, старухами, совсем девочками,— заставил сжаться сердце и вспомнить, сколько осталось вдов, сирот, безутешных матерей, которые до сих пор хранят в памяти образы дорогих им и навсегда ушедших людей. И напряженная тишина, столь необычная и непривычная для всегда шумных и говорливых вокзальных платформ, и маленькое карманное зеркальце, деловито передаваемое из рук в руки, без веселых шуток и острот,— все это большая правда тех дней, точно увиденная и не менее точно переданная режиссером и оператором С. Полуяновым. Женщины ждут военного эшелона, ждут с надеждой: а вдруг он остановится на несколько минут, хотя бы на мгновение, и они увидят своих близких. Но поезд проносится мимо, проносится с такой быстротой, что нельзя разобрать не только лица людей, но даже их силуэты. А вслед мелькающим вагонам несутся крики, плач, рыдания женщин и общий гул голосов — как стон, вырвавшийся из груди матери-Родины.

И не случайно, когда скрылся вдали эшелон и на перроне продолжала стоять в немом оцепенении молчаливая толпа, перед нами возникла фигура Саши, ее лицо: это она еще раз по-настоящему увидела войну — суровую, жестокую, уносящую в своем стремительном движении счастье, радость, надежды.

Трудно, казалось бы, после такого насыщенного, полного экспрессии эпизода вновь столь же сильно захватить зрителя, повести его за собой. Но картина «Чистое небо» тем и примечательна, что она воздействует не только на эмоциональный строй чувств, а апеллирует к сознанию зрителей, заставляет их вместе с авторами фильма размышлять над происходящим. И если мы активно включимся в это совместное раздумье о жизни, то откроем для себя не мало важного и принципиального.

Мы поймем, например, что сцена, в которой к Саше приходит друг ее детства Петя и к нему на шею бросается Сашин сын, принимая человека в летной форме за своего отца, а Саша в каком-то исступленном отчаянии кричит: «Нет! Не-ет!» — вовсе не иллюстрация завидной женской верности. Сцена эта несет куда более серьезную и глубокую мысль. Саша не только не хочет изменить памяти мужа, она прежде всего не может изменить самой себе, не желает приспосабливаться к жизни, а хочет жить.

Оставаться самим собой — вот жизненный принцип Саши и Астахова. И они сохраняют душевную цельность, не изменяя своей высокой вере в человека.

В одной из аннотаций к «Чистому небу» мне довелось прочесть, что «герой возвращается опустошенный, потерявший веру в

себя». Трудно придумать толкование, более противоположное смыслу фильма! Алексей Астахов вовсе не утратил веру в себя, так же как не утратила веру в него его жена Саша. «Я всегда думала, что ты такой»,— не раз говорит Саша в начале картины, открывая для себя в Алексее новые и вместе с тем знакомые черты. Во второй половине фильма она мысленно повторяет эти слова, мужественно переживая ту великую беду, которую им уготовило время и с которой трудно, невозможно примириться.

Человек, чья военная слава гремела. Человек, чья биография — это биография народа. Человек, преданный делу партии, верный ее идеям. И вдруг — недоверие. Вдруг — виноват. В чем?

Около двери, обитой черным дерматином, с застекленной надписью «Партком» в тревожном ожидании сидят Алексей и Саша. Их невеселые мысли прерывает возбужденный, разбитной паренек, чье заявление о приеме в партию только что разбиралось на заседании. На вопрос: «Ну, как?»— он бодро отвечает: «Порядок! Не был... Не состоял... Не участвовал... Не привлекался».

Этот мимолетный эпизод звучит как бы печальной прелюдией к тому, что произойдет сейчас там, за закрытой дверью. «Чистая» анкета беспрепятственно открывает дорогу, один ее «неясный» пункт ставит под сомнение всю жизнь человека. Увы, этот нелепый подход к людям одно время укоренился, стал неписаным законом. И потому с таким равнодушным спокойствием Астахову сообщают: «Мы тут обменялись с товарищами и не сочли... Одним словом, решили воздержаться». Но товарищи не только «не сочли». Они еще пытаются уверить Сашу в непартийном подходе к делу своего мужа, пытаются и ей внушить сомнение в его правоте! И делают это с участливой убежденностью, искренне стараясь «помочь разобраться»... Вот ведь как далеко закралась болезнь! Глазами, полными недоумения, смотрит Саша на окружающих. Как можно заставить её усомниться в человеке, которого она отлично знает, как можно разубедить ее в том, во что она горячо верит!

Эта вера в любимого, жажда большой, настоящей правды заставляют Сашу решительно воспротивиться мужу, когда тот начинает уговаривать себя, что «все правильно», «лес рубят — щепки летят», что «нельзя жалеть никого, даже себя, ради этой великой цели». Такая «ложь во спасение» претит Саше, она не хочет, не может примириться с ней! И воля маленькой женщины передается Астахову, который осознает необходимость доказать свою правоту, отстоять свою правду, потому что он «солдат, а не жертва», потому что где-то подспудно начинает понимать: то, что происходит, противоречит самому существу нашего строя.

Д. Храбровицкий и Г. Чухрай вовсе не переоценивают проницательности своих героев, не делают вид, будто уже тогда все было им ясно. Отнюдь! И в том правда фильма, что он передает весь драматизм ситуации, когда люди чувствовали на себе несправедливость происходящего и не могли отрешиться от психологии «так нужно». Однако еще большая правда картины — в ощущении, что неизбежно восторжествует справедливость, в исторической закономерности перемен, которые произошли в нашей стране после XX съезда партии.

«Я солдат, а не жертва!» — в этом назревшем протесте сказано главное. И потому с особым чувством воспринимаешь сцену, когда Саша, обессиленная томительно долгим ожиданием, бросается к подъезду здания, откуда выходит Алексей Астахов. Молча разжимает он кулак, в котором сияет золотом звезда Героя Советского Союза. Аппарат приближает к нам лицо Астахова, и в глазах

«Чистое небо». Е. Урбанский — Алексей Астахов

«Чистое небо». В. Коняев — Петя, Виталик Бондарев — Егорка, Н. Дробышева — Саша Львова, Н. Кузьмина — Люся

его — и пережитое страдание, и счастливое волнение человека, познавшего столь дорогое и необходимое каждому — справедливость.

Можно спорить по поводу того, удачен ли прием, выбранный режиссером, чтобы передать глубочайший смысл перемен, связанных с восстановлением ленинских принципов и демократических норм жизни. Нам кажется, что Чухрай, художник тонкий и правдивый, мог бы избежать несколько прямолинейного, «лобового» выражения мысли и найти другой, более самостоятельный, оригинальный и художественно точный образ, чем образ весеннего ледохода, бурной, стремительной оттепели.

К сожалению, фильм «Чистое небо» не развивается ровно и плавно, а берет дистанцию рывками, то набирая нужный темп и захватывая обостренным, тонким вниманием авторов к человеческому характеру, то размагничивая зрителей, предлагая им уже готовые хрестоматийные тезисы.

Как и в предыдущих фильмах Г. Чухрая, сюжет картины, ее действие опирается на судьбы двух героев. Они несут главную смысловую нагрузку, выражают генеральную идею произведения. Алексея Астахова играет Евгений Урбанский — артист, уже знакомый зрителям по фильму «Коммунист», хорошо запомнившийся эпизодической, но емкой и содержательной ролью инвалида в «Балладе о солдате». Можно допустить несколько иное, может быть, более тонкое, психологически углубленное толкование образа Астахова, но в трактовке, предложенной режиссером и актером, Урбанский правдив. Правдив в своем искреннем, бережном чувстве к Сашеньке, правдив в своем горе, в прорывающемся вдруг отчаянии от незаслуженной, страшной обиды, правдив в своих заблуждениях, когда пытается обмануть самого себя, произнося как будто бы правильные, а на самом деле фальшивые слова... Этот сложный, трудный для исполнения образ не был бы убедителен, если бы артист не пронес от начала до конца главное: непоколебимую веру своего героя в партию, в ленинские идеи, в торжество высоких ленинских принципов.

Чистое небо... Этот поэтический символ как бы открывает и завершает фильм, неоднократно возникая и в середине действия, словно все время освещая события с высоты сегодняшнего дня. И с этим обобщенным символическим образом тесно сливается, как бы входит в него образ замечательного человека, простой русской женщины Сашеньки Львовой, которую играет молодая театраль-

«Чистое небо». Слева направо: О. Табаков — Сергей, Н. Дробышева — Саша Львова, Е. Урбанский — Алексей Астахов

ная актриса Нина Дробышева. Трудно было более точно «угадать» исполнительницу этой роли. Н. Дробышева принесла с собой на экран такую чистоту, такой светлый и ясный мир, такую высокую человеческую правду, что, право же, уже одно только существование ее Саши Львовой дает огромный нравственный заряд.

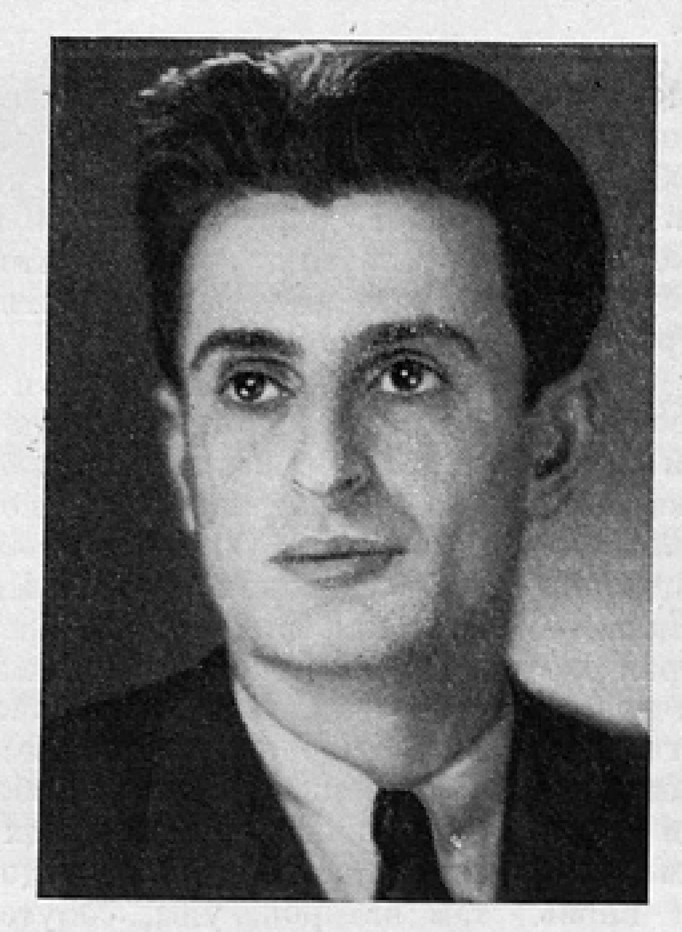
Е. Урбанский — Астахов, Н. Дробышева — Саша с большой эмоциональной силой несут в зрительный зал чувства мужественные и благородные. И поэтому вряд ли стоило в фильме для контраста так подробно останавливаться на судьбе сестры Саши — Люси (артистка Н. Кузьмина), которая хотела «уметь жить» вместо того, чтобы просто жить, «устраивала судьбу» вместо того, чтобы довериться чувству и естественному течению жизни. Уже одного появления Люси со своим «благополучным» супругом было бы достаточно. Но авторы вновь и вновь включают их в действие, так же как неожиданно опять выводят на авансцену бывшего жениха Люси — Митю, демонстрируя его как преуспевшего ученого в назидание беспринципной Люсе. Митя стоит со своей новенькой книжкой, изданной за рубежом, а Люся растерянно прижимает к груди поношенные брюки мужа. Хлопает дверь за ушедшим Митей, со звоном падает на пол стеклянная банка — эдакий «символьчик» разбитого счастья.

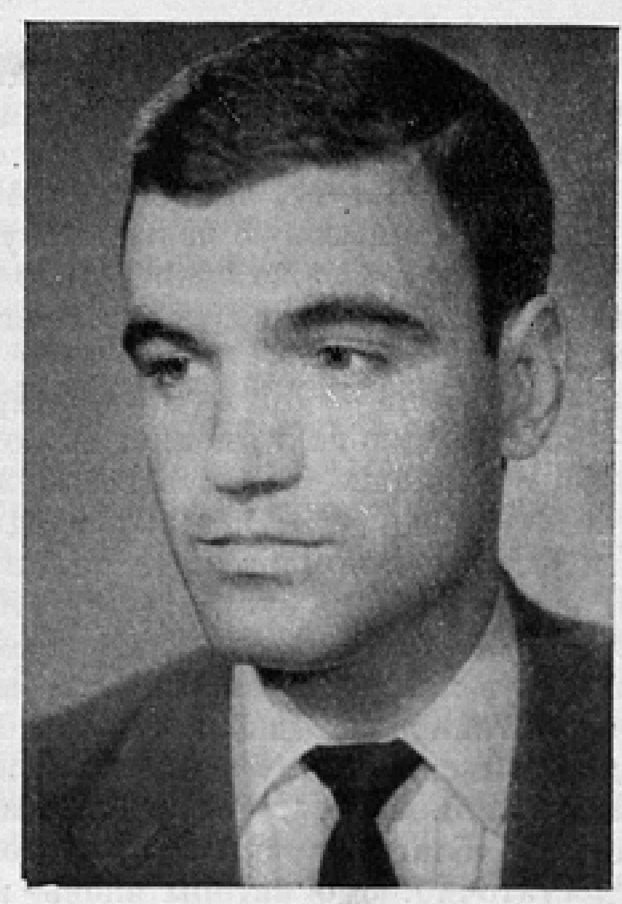
Все это — не «по Чухраю» и мельчит тему своей наглядной банальностью. Ненужный «отыгрыш» некоторых сюжетных линий, прочерченных слишком четко и жирно, и уводит в сторону от тонкого психологического искусства и неправомерно затягивает действие картины, сообщая ей те нежелательные паузы, что скорее свидетельствуют об ограниченности мысли, нежели о ее богатстве.

Подобные огрехи есть и в операторской работе, где рядом с отлично снятыми кадрами сцены на вокзале или пробега Саши по мосту соседствуют кадры невысокого художественного вкуса. Особенно это проявилось в цветовом решении фильма. Пестрота и олеографическая цветистость красок часто вступают в противоречие с темой, материалом фильма, требовавшими от оператора строгой сдержанности и тонкого художественного чутья.

Как видим, «Чистое небо» — фильм далеко не равноценный во всех своих частях и элементах. Истинно художественным взлетам авторов, увы, сопутствуют и падения. Но давайте же мерить произведения искусства по их высшим точкам, если эти вершины не отталкивают своей холодной неприступностью, а, напротив, позволяют открывать новые творческие горизонты!

«Чистое небо» в этом смысле — явление знаменательное. Фильм высоко поднимает советского человека как единственно могучую силу, направляющую ход своей жизни, жизни своего общества, силу, утверждающую высокие принципы демократии, гуманизма. Гражданский голос авторов звучит здесь смело и уверенно, заставляя глубоко размышлять о людях и о времени.





МАРЛЕН ХУЦИЕВ, ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ

Мне двадцать лет

Тишина в городе. Ночь.

По неширокой пустой улице неторопливым шагом приближаются трое.

Останавливаются, опускают винтовки, стукнув прикладами о булыжник. Закуривают.

У них спокойные, чистые лица. Трое молодых ребят. Трое солдат нашей Революции.

Они стоят, вглядываясь и вслушиваясь в темноту. А потом, снова взяв винтовки на ремень, продолжают свой дозор.

Они уходят все дальше и дальше вверх по улице. Все тише, все глуше становится звук их шагов.

Тишина в городе. Стало чуть светлее.

Улица снова пуста, но это ненадолго.

Издали приближаются трое. Молодые ребята с дорожными сумками за плечами. Нет, ребят только двое, третий — девушка. Но такие же брюки на ней, такие же грубые, рассчитанные на долгие километры ботинки.

Они идут, пересекают площадь. Молча останавливаются у подъезда, девушка протягивает ребятам руки, и наступает пауза, вечный смысл которой в том, кому из двоих уходить первому, кому оставаться.

Мы не будем задерживаться у этого подъезда. Мы пойдем дальше. Вместе с шумной молодой компанией, неожиданно заполнившей переулок. Все веселы, празднично одеты. Так возвращаются со свадьбы или с дня рождения.

Появление ребят спугнуло с каменной ступеньки молодую пару. А может, их заставил подняться холод предосеннего рассвета. Они пошли пустыми, тихими улицами утренней Москвы, мимо расклейщика афиш, мимо машины, из которой выгружали лотки с теплым свежим хлебом.

И вот уже первые прохожие попадаются им навстречу.

Вот поравнялся молодой солдат с чемоданом в руке. Переглянулись. Переглянулись и разошлись.

А мы пойдем за солдатом.

Свернем вместе с ним в переулок и остановимся перед высоким домом. В этот ранний час дом еще спит, и кажется, сквозь открытые окна слышно спокойное дыхание населяющих его людей.

Солдат вошел в подъезд, стремительно поднялся по лестнице.

Он не стал звонить. Достал из кармана свой ключ. Открыл дверь и осторожно, стараясь не шуметь, прошел по коридору.

Поставил чемодан на пол и огляделся. В комнате было убрано. Тихо. Все вещи стояли на своих привычных местах.

На столе белела записка: «Верка, если придешь без меня, — дождись».

Его сегодня не ждали.

Он прошелся по комнате, оглядывая ее еще раз и как бы снова привыкая к ней.

Потом снял ремень, опустился на диван и стал медленно расстегивать пуговицы гимнастерки.

Солнце за окнами поднималось все выше и выше, и комната все больше наполнялась светом. Вместе со светом прибывали и звуки.

Повернулся в замочной скважине ключ, щелкнул замок, скрипнула дверь.

В коридор вошла женщина лет сорока пяти, с хорошим, еще молодым лицом, умными глазами. Привычно, не глядя, положила на тумбочку небольшой саквояж. Расстегнула пальто, под которым оказался белый врачебный халат.

И вдруг вся вытянулась, замерла.

Из комнаты слышался ровный, здоровый, молодой храп.

Женщина тихо отворила дверь комнаты и остановилась на пороге.

На диване, в трусах и майке, сидя и раскинув руки, спал сын. Он открыл глаза, почувствовав ее рядом.

— Сережа,— почти беззвучно сказала она, только теперь поняв всю радость, неожиданно свалившуюся на нее.

Она рванулась от двери, обхватила сына руками, всем лицом прижалась к нему.

А поднявшийся навстречу сын осторожно поддерживал ее, неловко гладил по волосам.

— Ну, вот, поплыла,— пряча нежность, сурово сказал он, утирая ей слезу.

Потом сын оделся.

Мать вынула из шкафа провисевший там три года костюм, и Сергей с удовольствием влез в свою доармейскую одежду. Только с трудом удалось стянуть брюки в поясе, а плечи еле вместились в пиджак.

Сергей глянул в зеркало — брюки были безнадежно коротки, а руки далеко выглядывали из рукавов. Он рассмеялся.

И в ту же секунду смех его заглушили ворвавшаяся со двора громкая музыка и женский голос невероятной силы, певший эстрадную песенку.

Сергей высунулся в окно, задрал голову.

Тремя этажами выше, наискосок, в окне стоял большой приемник с радиолой. Он был пущен на полную мощность. А рядом, на балконе, довольный, потягивался хозяин приемника, высокий красивый черноволосый парень в тренировочных штанах и белой майке.

— Колька!.. Фокин!..— в восторге закричал Сергей и замахал руками.

Парень заметил, встрепенулся и так же отчаянно замахал в ответ.

Начался радостный разговор под громкую музыку приемника. Его не догадались выключить, и обоим приходится кричать во весь голос, но все равно — понять ничего невозможно.

Наконец Фокин показывает Сергею вниз, во двор. Перебирает пальцами — «спускайся, я сейчас тоже прибегу».

По разным лестницам бегут два товарища, прыгают через несколько ступенек, едва касаясь рукою перил, скользят на поворотах и вот почти одновременно выбегают из полутьмы подъездов на солнечный воскресный двор.

И сразу, на глазах всего двора, становятся степенными, не спеша подходят друг к другу, здороваются и, не удержавшись, крепко хлопают по плечу. Что-то говорят — мы не слышим, что именно, мы смотрим на них немного со стороны, как смотрят на них женщины, сидящие у подъездов на скамейках, или солидные мужчины, забивающие «козла» под грибком на детской площадке.

Друзья заворачивают за угол. За домами, на заросшем травой пустыре, подростки и взрослые парни играют в футбол. А дальше, за пустырем, протянулась высокая насыпь, и по ней с грохотом проносятся электрички.

Неловко пущенный кем-то мяч волчком подкатился к ногам Сергея. И в ту же секунду Сергей, ловко поддев носком, поднял его свечой к небу.

На поле удивленно оглянулись, а он, приняв мяч на голову, ткнул его в землю и неожиданно повел к воротам. Игроки сперва опешили, но потом по полю прокатилось веселое оживление:

— Ребята, Сережка вернулся!..

— Журавель из армии пришел!..

Защитники кинулись ему наперерез, но он, набирая скорость, легко обходил их. В воротах мелькнули белая рубаха и смуглое лицо вратаря. Сергей с ходу ударил.

В отчаянном прыжке вратарь рванулся вперед и вместо мяча обхватил налетевшего на него Сергея. Они в тесном объятии повалились на траву.

— Сережка!— хрипло и радостно выдохнул вратарь.

— Ваня!— тяжело дыша, отозвался Сергей.

Мяч был в воротах.

Так они встретились, все трое. Иван быстро натянул брюки, и теперь друзья шли рядом, удаляясь от площадки. За их спинами игроки снова рассыпались по полю. Опустевшее место в воротах занял один из болельщиков.

Они шагали рядом, молча радуясь встрече. Только Иван, о чем-то спохватившись, вернулся, забрал у одного из болельщиков какую-то авоську и снова догнал друзей.

Сергей случайно взглянул на авоську, и лицо его изумленно вытянулось. Он поднял глаза и встретил насмешливо-веселый взгляд Фокина: незаметно для Ивана Фокин подмигнул Сергею: «А ты как думал? Тут у нас перемены».

В авоське Ивана тихонько позванивали бутылочки из детской молочной кухни.

Дверь им открыла очень молодая женщина с сердитым лицом.

Из глубины квартиры слышался пронзительный плач ребенка.

— Где ты ходишь?— обратилась она к Ивану.

На Фокина она даже не взглянула.

— Там, Люсь, очередь была,— торопливо объяснил Иван.— Ве-кефира не было, я ве-рис взял. Держи бутылочки!— и протянул ей авоську.

— Он скромничает,— вмешался Фокин.— Он, понимаешь, всех молодых матерей вперед себя пропустил, потом старушку через улицу перевел, покормил голубя, помог задержать хулигана, спас пионера, упавшего в реку...

— Все, что ли?— сухо перебила Люся.— А что это у тебя в карманах?

Карманы Фокина подозрительно топорщились.

— Гуляем,— чистосердечно признался Фокин.— Сегодня, Люся, большой праздник.

— Еще что?— начала было Люся, но осеклась, потому что с последними словами Фокин вытолкнул вперед Сергея.— Сережка...

— Ага,— улыбнулся он.

— Откуда ты взялся? Здравствуй!

— Здравствуй, Люся!

— Ой!— смутилась вдруг она.— Ну, что же вы здесь встали! Проходите в комнату, ребята.

Это была еще не устроенная комната молодых новоселов, с голыми стенами, простым столом, покрытым чистой скатертью, с деревянной детской кроваткой в углу. Здесь не было ни шкафа, ни дивана, вещи лежали на подоконниках и стульях, а одежда висела на стене, прикрытая занавеской.

— Ну,— сказал Фокин, поднимая наполненную водкой рюмку,— за мир, что ли?— и подмигнул Сергею.— С разоружением!

— Тише!— сердито сказала Люся, показывая глазами на кроватку, в которой ворочался, засыпая, ребенок.

— За разоружение,— прошептал Фокин.

Ребята выпили.

— Что нового?— спросил Сергей.

— Все новости у Ивана,— сказал Фокин.— Он у нас теперь отец, семьянин и домовладелец. Правда, Ваня?

— Правда,— несколько смущенно сказал Иван.— Вот комнату получили.

— Врастаешь в быт?— улыбнулся Сергей.

— Врастаю,— все так же смущаясь, кивнул Иван.

— Со страшной силой врастает!— ужаснулся Фокин.

— Завистники,— сказала Люся.

— А почему бы нет?— сказал Фокин.— Почему бы нам, одиноким молодым людям, не позавидовать чужому семейному счастью?

— А вы своим обзаводитесь,— посоветовала Люся.

Она с ребенком на руках подошла к столу.

— Сколько ему?— спросил Сергей.

— Скоро год.

— Растут люди,— вздохнул Фокин.— И мы, Сережка, стареем. Ну,— он поднял рюмку,— за мирное сосуществование, которое может сделать нас семейными людьми.

— Пропустим,— Люся накрыла ладонью рюмку Ивана.

— Никогда не думал, Иван, что ты против мирного сосуществования,—строго сказал Фокин.

— Я не против,— сказал Иван.

— Пропустим,— непреклонно повторила Люся.

— Нет,— с твердостью возразил Фокин.— Пусть враги мира пропускают этот тост, а я выпью.

— Хорошо из армии приходить,— сказал Иван.— Все тебе рады.

Вид у него был сонный. Глаза слипались.

— Ты чем заниматься думаешь?— спрашивал Фокин у Сергея.

— Я в институт хотел, но опоздал. Может, это к лучшему — будет время подготовиться как следует. А пока, что ж — поработаю.

— Давай тогда к нам,— предложил Фокин.— Отличная работа, по всей Москве ездишь — хорошо! Хочешь, завтра поговорю?

— Ладно, посмотрим.

Сергей вылил в рюмку остатки водки.

— За тебя,—сказал он Люсе.

— Спасибо,— сказала Люся, укладывая ребенка.

— Никогда не думал, что ты за Ивана пойдешь.

— А никто не думал, и я тоже не думала, и он сам.

— Он-то, положим, думал,— сказал Иван, не поднимая опущенную на кулаки голову.

— Споили тебе мужа,— сказал Сергей.

— Отоспится,— сказала Люся.

В углу, в деревянной кроватке, заплакал ребенок.

— С этим делом только так и отсыпаются,— Фокин кивнул в угол и сильно потряс Ивана за плечо.— Эй, Иван, что ты там во сне видишь? Подъем!

Иван вздрогнул, поднял сонное лицо.

— Хороший сон видел, ребята.— Он улыбнулся.— Сережка из армии пришел.

— Ваня! Тебе снятся вещие сны!

Сергей обнял Ивана, притянул к себе Кольку, и все трое соединились в крепких мужских объятиях.

Когда Сергей вышел во двор, был уже поздний вечер, постепенно гасли окна.

У подъезда какой-то парень разговаривал с девушкой. В одной руке он держал ведро, а другой не очень ловко обнимал девушку.

Сергей не хотел им мешать и собирался пройти мимо, но вдруг девушка оставила парня, бросилась к Сергею и повисла у него на шее,

— Сережка!

И Сергей крепко обнял ее на глазах изумленного парня: девушка была его сестрой.

— А это кто?— негромко спросил Сергей.

— Так, знакомый,— ответила сестра и коротко приказала:— Забери у него ведро.

— Здравствуйте,— сказал парень, отдавая ведро.

— Здравствуйте,— ответил ему Сергей.

— Звони, Витя,—сказала Верка.

— Конечно,— торопливо ответил парень.

На лестничной площадке Сергей посмотрел через широкое окно во двор — парень по-прежнему стоял внизу.

— Посмотри, твой не уходит,— сказал Сергей, заглянув во двор на следующей площадке.

Не зажигая света, они прошли в комнату. Горела ночная лампочка, мать спала, отвернувшись к стене. Верка подошла к окну.

Виктор стоял внизу, подняв голову. Он помахал ей рукой и пошел через двор.

— Это ж надо так приучить,— удивился Сергей.

— Погоди, тебя еще не так приучат.

Они расстелили на столе газету и опрокинули над ней ведро с грибами, наполнив комнату свежим лесным запахом.

Утренние лестницы — шумные лестницы. Они наполнены шагами, разговорами, короткими приветствиями.

Ребята сошлись во дворе и направились к воротам. Под аркой им встретилась пожилая женщина в железнодорожной форме: это была мать Фокина, она приехала с утренним поездом. Колька на ходу поцеловал ее, они о чем-то коротко переговорили, и вот уже ребята вышли на улицу и смешались с идущими людьми.

На перекрестке все трое разошлись в разные стороны. Иван вместе с потоком людей завернул за угол и пошел улицей, в глубине которой вставали высокие трубы завода.

А тем временем становилось все оживленнее. Это были утренние улицы большого города, шумные, плотно забитые машинами, деловые.

Вам приходилось видеть в потоке городского транспорта машину со скошенной назад вышкой?

Вот одна из таких. Сделав крутой поворот, остановилась. Сидевший в кабине Коля Фокин двинул рычаг.

И вышка медленно поползла вверх—мимо распахнутых окон школы, где слышались ровные голоса учителей и скрипел мел.

И вот уже крыша, а за ней протянувшиеся вдаль улицы. А еще выше, рядом со школой, поднималась конструкция будущего дома.

И на фоне неба, по узенькой балке, как по воздуху, уверенно двигалась маленькая фигурка сварщика, таща за собой кабель.

Сергей пришел намного раньше других. Он стоял на самом верху, над городом, одетый в новую, еще не обмятую куртку сварщика. Он не спешил начинать работу.

Ему хотелось вот так постоять одному, подумать. Он не видел этот город три года. Когда приехал, торопливо прошелся по его улицам к своему дому, и вот только сейчас, на высоте, состоялась настоящая встреча. Сергей стоял, докуривая, оглядывал огромный город, которому нет конца.

Каркас дома постепенно заполнился фигурами людей, и в разных его частях появились первые вспышки.

Сергей опустил маску, и белый огонек его электросварки затерялся среди других похожих огней.

Был понедельник, первый рабочий день недели.

По вечерам они встречались во дворе или на углу сквера, возле шеренги телефонных будок и автоматов газированной воды.

Чаще всего Сергей и Коля приходили вдвоем, и тогда они отправлялись «спасать» Ивана.

Условным свистом они вызывали его на балкон, и начинался энергичный разговор, состоявший из красноречивых жестов: друзья предлагали Ивану выйти, а Иван безнадежно пожимал плечами, кивая в сторону комнаты, где Люся возилась с ребенком.

Но если Ивану удавалось под каким-нибудь предлогом выйти, они всегда были втроем.

Втроем отправлялись побродить по городу.

Или, как сегодня вечером, заходили в один из ближайших дворов, расположенных между высокими новыми корпусами. Здесь собирались ребята и девушки, играла радиола, и пары шуршали подошвами по асфальту.

— Коля, Коленька! Привет, Коля! Добрый вечер, Коля! — слышались наперебой голоса девушек, и было видно, каким успехом пользуется в здешних местах Колька Фокин.

А он сидел рядом с Сергеем, небрежно кивал головой.

— Что не танцуешь?— спросил он Сергея.

— Сейчас,— ответил Сергей и не двинулся с места.

Он сидел на скамейке, смотрел на выросших девочек, одетых ловко и красиво, которые так же ловко и складно танцевали со своими ребятами.

— Не теряйся, Сергей,— подмигнул, удаляясь в танце, Фокин.

Рядом с Сергеем, обмахиваясь ладошками, уселись две раскрасневшиеся от танцев девушки, обе еще совсем молоденькие, но уже округлившиеся и стройные. Скосили глаза на Сергея, помолчали для приличия, и одна, набравшись храбрости, сказала:

— Здравствуйте. Вы нас не узнаете?

Сергей неловко пожал плечами.

— Не очень,— признался он.

— А мы к вашей Вере уроки учить ходили. Тося и Шура. Помните?

Сергей кивнул:

— Теперь вспомнил.

Девушки переглянулись, не выдержали и дружно прыснули. Потом снова церемонно помолчали.

— Хороший вечер,— сказала одна, а другая засмеялась.

— Без осадков.

Они вызывали Сергея на разговор, но он не знал, о чем и как с ними разговаривать.

— Вас в армии молчать научили?— усмехнувшись, спросила одна.

— Он военную тайну соблюдает,— насмешливо добавила другая.

И дружно рассмеявшись, девчонки убежали танцевать.

Сергей остался на скамейке. Кто-то потянул его за руку. Это была Верка.

— Пойдем!— сказала она.— Я тебя поведу.

Она умело и легко вела Сергея, а глаза все время нетерпеливо косили в сторону. Вот они радостно вспыхнули.

С улицы во двор вошел парень, его темный силуэт остановился в просвете ворот, не приближаясь к танцующим.

— Знакомый прибыл,— сказал Сергей, перехватив Веркин взгляд и не выпуская ее руки.

— Вижу,— как можно небрежней ответила Верка.

— Матери не говорить?

— А она знает.

— Растут люди!— рассмеялся Сергей и выпустил Верку.

— Собирайся!— Это подошел Фокин.— Нас две молодые интересные ждут. В стороне стояли две девушки — одна та, что танцевала с Фокиным.

— Может, устроить танцы вне коллектива?— продолжал Коля.— Тебе которая из двух нравится?

— Не знаю,— сказал Сергей.— Я домой.

— Чего ты?— удивился Фокин.— Зря. А я как же?

— Не пропадешь,— улыбнулся Сергей.— Нет, серьезно, Коля, неохота. Иди танцуй. А я пройдусь немного — и спать. Устал чего-то.

Он вышел за ворота и медленно пошел по улице, нескладный в своем тесном костюме, засунув руки в карманы брюк.

Было уже поздно, в подъездах, прижавшись, стояли пары. Слышался тихий шепот. Навстречу спешила девушка в светлом плаще. Она улыбнулась, и Сергей улыбнулся в ответ. Но улыбка девушки предназначалась не ему — девушка пробежала мимо и с разбега почти упала в руки парня, который шел позади Сергея.

Парень неловко обнял ее, а она его поцеловала, тоже неловко, оглянувшись на Сергея.

Они медленно пошли под фонарями по вечерней улице. С дерева упал желтый лист, скользнул по плечу девушки, и парень, осторожно обнимая ее, придержал лист ладонью.

Проскочив среди потока машин, они вбежали в осенний листопад бульвара.

День был очень ясный и солнечный, с легким ветром, и листья летели все вместе, прямые и светлые. Они засыпали дороги, скамейки, опускались на плечи, на черные блестящие крыши машин.

Ребята пересекали бульвар наискосок, стараясь успеть на трамвай, который уже огибал бульвар.

В руках у Ивана развалился большой пакет из газеты, и впереди ребят запрыгали и покатились по листьям большие белые яблоки. Они быстро разложили их по карманам, но все равно это задержало их, трамвай уже был на остановке, и они едва успели перемахнуть через невысокую чугунную ограду.

Иван и Сергей оказались в первом вагоне. Трамвай уже тронулся, и Фокин, который бежал немного позади, забарабанил рукой в стекло второго вагона. Девушка-кондуктор открыла ему дверь, он вскочил на ходу.

Еще не отдышавшись, полез в карман за мелочью, но достал яблоко и протянул его кондукторше.

— Один билет!

— Спасибо,— сказала кондукторша.

Она оторвала билет, взяла яблоко и спокойно начала его есть.

Трамвай был полупустой, насквозь освещенный солнцем, и в открытые окна залетали листья.

Ребята из своего вагона махали Фокину, стучали в окно:

— Давай сюда! Колька!

— Бегу!— Фокин прошел к передней площадке вагона, обернулся к кондукторше.— А этот билет там действителен?

— Нет,— сказала девушка,— надо новый брать.

— Ну и порядки здесь у вас,— качнул головой Фокин.— Придется этим заняться.

— Действителен, действителен!— рассмеялась девушка и другим, «кондукторским» голосом объявила:— «Воробьев переулок»!.. Следующая остановка— «Школа»!

Фокин перебрался к ребятам.

На остановке они выпрыгнули из трамвая и пошли по своей улице, по ее солнечной стороне. Им встретилась девушка в яркой косынке. Увидев ее, Фокин обрадовался, широко улыбнулся:

— Здравствуйте! Ну, как вы тогда добрались, быстро?

— Тогда?— девушка остановилась и тоже улыбнулась несколько неуверенно.

— Ну да. Успели на метро?

Ребята прошли немного вперед, оглянулись и остановились, ожидая Фокина.

Он, продолжая улыбаться, что-то говорил девушке, очевидно, приятное, потому что, отвечая, девушка тоже все время улыбалась. Потом они дружески простились, и Колька догнал ребят.

— Кто такая?— спросил Сергей.

— Хорошая девушка,— сказал Иван.

— Первый раз вижу,— рассмеялся Колька.

— Брось?! А как ее зовут?

— Вот это я не спросил. Ну, ничего, вечером выясним. В восемь тридцать. У кинотеатра «Буревестник».

— Лихач!— с уважением сказал Иван.

Во дворе все трое попрощались, разошлись по своим подъездам.

Лифт был наверху, Сергей нажал кнопку, вызывая его, но дожидаться не стал, а побежал по лестнице, прыгая через две ступеньки. Где-то на третьем этаже встретился с лифтом, лифт, опускаясь, важно прогудел мимо него.

Сестра мыла окна в кухне.

— А где мать?— спросил Сергей входя.

— Сейчас придет.

Сергей приподнял крышку сковородки, ткнул вилкой в котлету, стал жевать.

— Сергей!— строго сказала сестра.

— Ладно, возиться еще. Да я не хочу, я просто так.— Он вошел в комнату, снова вышел.— Ну, где же мать?

— Сказала — сейчас придет. В магазин ушла.

Сергей бесцельно прошелся по комнате. Чем бы заняться? Дел никаких не было. Встал посреди комнаты.

— Кузьмич!— громко позвал он.— Николай Кузьмич!

— А?— откликнулся из коридора мальчишеский голос.

— Чего делаешь?

В дверях появился восьмилетний мальчишка-сосед и молча пожал плечами: ничего не делаю, скучаю.

— А уроки?

— Выучил,— вздохнул мальчишка.

Оба были явно в одинаковом положении — обоим нечем было заняться.

-- Слушай!— вдруг обрадованно предложил Сергей.— Давай пошли в баню? А? Попаримся!

— Давай!— с радостью поддержал Кузьмич.

— Ну, тогда собирайся, живо! Раз, два, как по тревоге.

Кузьмич юркнул к себе в комнату.

Вошла мать. Положила на табуретку авоську с картофелем, прошла в комнату.

— Что это?— тихо и словно испуганно спросила мать, заметив на комоде аккуратную пачку денег.— Откуда столько?

— Получка,— сказал Сергей.— Получил.

-- Так скоро?

— Не скорее, чем у всех.

— Ты куда?

— Хочу сходить попариться.

На ходу снимая фартук, в комнату быстро вошла Вера. Задержалась у стола. Посмотрела на деньги.

— Сережка принес?

— Отнеси тарелки на кухню,— сказала мать.

— Зажал получку,— говорила Вера, помогая матери собирать посуду.—Нет чтобы позвать кого-нибудь в ресторан, в «Прагу» например, или куда-нибудь в кафе. Я вот нигде не была. Первые деньги надо весело прогулять и запомнить, а теперь мы их на картошку пустим. Правда, мама?

— Правда. Тебе еще туфли надо на зиму покупать. А Сережа без костюма.

— Ну, вот, конечно, туфли!— возмутилась Вера.

Сергей взял у матери тарелки, и они с сестрой вышли в коридор.

— Ты дурак,— сказала ему Вера совсем другим, серьезным тоном.

— Почему?

— Маме-то ничего не купил.

— Ой!— Сергей растерянно махнул рукой.— Ладно, в другой раз.

— В другой раз не считается,— сказала Вера.— Другого раза не будет. Это все равно что на восьмое марта.— И вдруг деловито добавила:— Дай рубль.

— Возьми на столе,— сказал Сергей и, взяв за руку терпеливо дожидавшегося Кузьмича, крикнул в комнату:— Я пошел, мама!

Когда Верка вошла в комнату, мать молча сидела у стола. Лицо у нее было задумчивое и серьезное.

— Ну, что ты, мама,—весело сказала Вера.— Это же не потрясение, что Сережка деньги получил. Я считаю — это радость.

И она осторожно взяла из общей пачки рубль.

После бани приятно выпить холодного пива.

Сергей не спеша потягивал из кружки. Кузьмич, тоже не спеша, пил из стакана газированную воду.

— Мы-о... мо... мо-зо-лист...— медленно читал мальчик прилепленное к дверям бани объявление.— Мозолист... в от-пус-ке. Сережа!—удивленно спросил он.—А что такое — мозолист?

— Мозолист?— повторил Сергей, отвлекаясь от каких-то своих мыслей.— Мозолист. Ну, это... вроде парикмахера. Мозоли стрижет.

— Ага,— серьезно кивнул Кузьмич.— А почему он в отпуске?

— Как—почему?— удивился Сергей.— Ну, каждому человеку, который работает, положен по закону отпуск. Вот и ему... Ну, ты, «мозолист»,— улыбаясь, подтолкнул он Кузьмича к подошедшему автобусу.— Лезь, а то прозеваем.

После бани в автобусе ехать приятно — покачивает, из открытых окошек прохладно обдает ветерком. Кузьмич, усевшись, сразу высунулся в окно и стал подряд читать все вывески — прямо и наоборот.

Сергей стоял, держась за ручку, оглядывался. Разные люди едут в автобусе. Как это часто бывает, невольно начинаешь рассматривать их. Вот какая-то девушка, сидящая рядом, подняла глаза от книги; книга лежит у нее на коленях.

Ничего девушка, приятное лицо, светлые, красиво уложенные волосы.

Таких он часто встречал на улице. Часто. Много раз видел он такие лица. Много раз, но...

Ему вдруг очень захотелось, чтоб она снова оторвалась от книги, чтоб снова можно было увидеть ее лицо, а не только волосы — прядь, спадающую на лоб, из-за которой ничего не видно, только кончик носа.

Он смотрел и ждал. Это ему показалось даже забавным, как игра,— а что если вот так, не отрываясь, все время смотреть на нее, поднимет она голову?

Ему очень захотелось, чтоб она это сделала.

Так они ехали. Она сидела, низко склонив голову над книгой. Он стоял, держась за спинку кресла, и смотрел на нее. Она не замечала ни его взгляда, ни его самого, она целиком была занята чтением. Он все время смотрел на нее.

В поле его зрения вдвигались чьи-то плечи, затылки, лица, авоськи, мячи, коробки.

Девушка читала. Сергей смотрел на нее.

Несколько раз через их руки проходила мелочь и билеты. Девушка передавала не глядя и только один раз рассеянно взглянула на него, или, вернее, сквозь него.

Автобус качался, мальчишка говорил не переставая — его слова то долетали до Сергея, то заглушались общим гулом и разговорами. За окнами проносилась Москва.

Девушка подняла голову, задумчиво глянула в окно и, закрыв книгу, встала.

— Вы не выходите на следующей?— спросила она.

Вернее, он догадался, о чем она спросила, потому что не расслышал слов— так вдруг заколотилось сердце. Он качнул головой: «Нет!».

Она еще что-то сказала, очевидно: «Тогда разрешите мне» —и стала пробираться к выходу, исчезла за спинами пассажиров.

На секунду он увидел ее у самого выхода; в этот момент автобус остановился, легко щелкнули дверцы. Она сошла, и ее сразу заслонили другие люди. Сергей отвернулся.

И в ту же секунду где-то внутри голос его громко и отчетливо сказал:

— А, между прочим, она сейчас уйдет. И — все!

И тогда Сергей рванулся за ней, но впереди плотно встали спины. Он рванулся назад и, протаранив входящих пассажиров, протиснулся к задним дверям.

Обернувшийся на шум — «О чем думал, спал, что ли?!» — мальчишка увидел, как Сергей, раздвинув локтями уже закрывавшиеся дверцы, спрыгнул на ходу.

Растерявшийся мальчишка вскочил с места, ничего не понимая, но автобус уже набирал скорость, и фигура Сергея скрылась за поворотом.

Вокруг шумит уличная толпа, и девушки нигде нет. Она пропала, растворилась в сутолоке. Что теперь делать?

Вот она!

Пьет газировку.

Покупает банку овощных консервов с лотка.

Просматривает у газетного киоска журнал мод.

Неслышно шевелит губами за стеклом автоматной будки.

Идет дальше.

Сергей неотступно следовал за ней в сутолоке московских улиц, не отставая и не приближаясь.

Несколько раз девушка вздрагивала и оглядывалась, словно чувствуя на себе чей-то взгляд.Один раз она даже заметила его. На секунду ее лицо стала внимательным: кажется, она где-то видела этого парня? Не вспомнив— да не все ли равно?— она шла дальше, уже забыв о нем.

А он появился снова — на этот раз в темном стекле вагона метро. И тут же пропал — поезд с грохотом вырвался на светлый перрон.

Но через минуту появился опять, рядом, на соседнем эскалаторе. Теперь было ясно: парень шел за ней.

Зажигались огни на вечерней улице. Так они дошли до ее дома.

У подъезда она обернулась — он стоял на противоположной стороне, не подходил, улыбался.

Она ушла в подъезд. Он видел, как медленно проплыл вверх лифт. Потом ее силуэт появился в освещенном окне.

Он стоял внизу. Задрав голову, помахал ей рукой.

В комнате за ее спиной погас свет. Она отошла, и из комнаты послышались первые слова телепередачи. Одно за другим гасли окна, и многочисленней становился хор телевизоров.

Сергей медленно повел взглядом по окнам и остановился на крыше с несчетным количеством антенн.

Осень кончалась. Ветер гнал по тротуару сухие листья, на бульваре чернели деревья, резко хлопала на ветру парусина открытого кафе. Там еще ярко горел свет, но столики уже были убраны и сложены штабелем — кафе закрывалось, и его свет был единственным теплым пятном в этот холодный ветреный вечер.

Они шли втроем по пустой улице. В руке у Фокина была новенькая, только что купленная клюшка, и он подгонял впереди себя спичечный коробок.

Они шли молча и думали — каждый о своем.

— ...До армии, можно сказать, вообще ничего не было,— думал Сергей.— Потом— армия. Здесь тоже все ясно. Я думал, когда вернусь,— все начнется. Не знаю, что изменилось. Все так, как будто я совсем никуда не уезжал...

— ...Кому сейчас можно позвонить?— думал Фокин.— Валя Егорова сегодня в вечернюю. Светке уже поздно. Интересно, сколько вообще телефонов может запомнить один человек?..

— ...Сколько времени уже прошло,— продолжал думать Сергей,— а у меня ничего не происходит. День за днем. А я словно приглядываюсь, примеряюсь. А надо бы уже что-то начинать. Надо. А что — надо? И как?..

— Погодка,— сказал Сергей вслух.— Прямо по заказу.

— Сейчас на пляже приятно,— уточнил Фокин.

— Все равно,— мрачно буркнул Иван.

И ребята снова пошли молча.

— ...Что это с Иваном?— думал Фокин.— Наверно, опять что-нибудь с Люськой? Он никогда не скажет, но я-то вижу. Рано он женился. Я ему говорил.

— ...Если «Торпедо» проиграет «Локомотиву»,— думал в это время Иван,— а киевляне сделают ничью в Ростове, а Тбилиси проиграет «Крылышкам», то «Динамо» еще вылезет, но «Спартаку» уже ничего не поможет. А была команда...

— Нет у них коллектива!— вдруг выпалил Иван при общем молчании.

— У кого?— не понимая, спросил Сергей.

— Заговариваешься,— строго сказал Фокин.

Несколько шагов они шли молча. Фокин посмотрел на сосредоточенное и серьезное лицо Сергея и как бы между прочим сказал:

— Ты ей звонил?

— Кому?— удивился Сергей.

— Ну, той самой.

— Нет. Зачем мне это надо?

— Ну, что будем делать?— спросил Фокин.

— Не знаю,— сказал Сергей.

— Можно пойти ко мне,— нерешительно предложил Иван.

— Телевизор смотреть? — усмехнулся Фокин. — Был человек — и купил телевизор.

— Нет у меня телевизора,— пожал плечами Иван.— Чего тебе надо?

— Купишь,— убежденно сказал Фокин.— Все купят.

— А что же делать вечером?— спросил Иван.— По улицам шататься?

— Да-а,— протянул Фокин.— Улица — это не для женатых. Всем вам место у телевизоров.— Он показал клюшкой на крыши домов, покрытые частоколом антенн.— Вот! Мне на это дело страшно смотреть! Жизнь определилась. Точка. Крест! А меня лично к этому только через народный суд приговорить можно!

— Ладно,— сказал Иван,— я пошел домой, а то ты еще расплачешься.

— Будь здоров!— кивнул Фокин.— Процветай в том же духе.

Иван махнул рукой и свернул в переулок. Сергей и Фокин пошли вдвоем.

— Видал?— спросил Фокин.— Обиделся!

— Трепач ты,— помолчав, сказал Сергей.

— Это есть,— согласился Фокин.— А может, погода такая, не знаю.— Ну, что будем делать? — Они проходили мимо афишного щита. — Слушай, давай поступим в вечерний университет культуры? Вот прямо сейчас пойдем и запишемся.

Колька продолжал что-то говорить, но Сергей не слышал его. Он думал о своем.

— Сколько уже прошло времени? Почти два месяца. Ну, допустим, я достал бы ее телефон,— в конце концов это всегда можно. А что бы я ей сказал? Здравствуйте. Это я. Ну, тот самый, помните?.. А, ерунда. Вбил себе в голову. Забудется...

— Привет!— послышался звонкий девичий голос.

— Привет, Коля!

Сергей и Фокин остановились.

На другой стороне улицы, освещенные фонарем, стояли две девушки, знакомые нам по танцам во дворе, и махали ребятам руками.

Фокин подошел к краю тротуара и сказал через улицу, как через реку:

— Добрый вечер!— И к Сергею:— Позвать их, что ли?

Сергей пожал плечами.

— Идите сюда,— крикнули девушки.

— Не можем!— ответил Фокин.— Здесь нет перехода!

Девушки рассмеялись и быстро перебежали улицу.

— Мы вам кричали, кричали, а вы как оглохли,— сказала первая девушка и критически оглядела Фокина.— Совсем одичал, даже клюшку купил.

— Ну, что будем делать?— спросила вторая девушка.

— Могу прочесть лекцию,— сказал Фокин,— о строении вселенной.— Он остановился, засунув руки в карман и закинув голову.— Лекция сопровождается показом звездного неба.

— А серьезно?— спросила девушка.

— Серьезно — будем искать спички. Эй, друзья! — позвал он через ограду скверика, мимо которого они проходили.— Одолжите огня!

Просьба относилась к двум молодым ребятам, которые, присев на детскую лодку-качалку, вели горячий разговор.

— Ну и что же она?

— Повесила трубку. Ей легко вешать — это я, как дурак, бегаю, ищу две копейки. Пока шел, ни одного автомата не пропустил.

— Алло! — громче позвал Фокин.— Спички есть?

— Держи!— один из парней кинул через ограду коробок.

— Спасибо! — Фокин прикурил, обернулся к Сергею и к девушкам.— Пошли! Вечер еще не кончился. Ловите спички, ребята!

Они отправились дальше. А на деревянной качалке-лодочке продолжался разговор:

— Слушай, что делать?

— Зайди.

Парень встал.

— У тебя есть по две копейки?

— Вот.

Парень посчитал их на ладони:

— Три твоих и две моих. Ну, и черт с ней!— и, размахнувшись, швырнул монеты в темноту сквера.

Они со звоном покатились по цементному дну пустого бассейна.

Сергей проснулся. В комнате было темно. Сквозь штору узкой полоской пробивался свет. Должно быть, уже рассвело. Сергей пошарил на стуле спички, встал.

Он подошел к окну, отвел рукой штору и зажмурился.

В глаза ему ударил яркий белый цвет.

За окном все было белое: крыши, деревья, двор, провода. Все покрыл выпавший ночью снег — первый и чистый.

Сергей поежился. Его словно пробрал холод, проникший через закрытое окно сюда, в теплую комнату.

За спиной скрипнула пружина, и сонный голос спросил:

— Ты уходишь?

— Да.

— Подожди, выпей чаю. Я сейчас встану, согрею.

— Не надо, я опаздываю.

— Ты позвонишь?

Сергей промолчал.

— Подожди.

Он обернулся у дверей.

— Ты меня, наверное, не уважаешь?— Она заглянула ему в глаза.

Сергей помолчал.

— Я пошел,— сказал он.— Всего тебе доброго.

— Погоди!— быстро, испуганно, шепотом:— Кажется, кто-то на кухне. Теперь можно. Только тихо, слышишь, осторожней...

Сергей быстро прошел чужой коридор.

Быстро сбежал по лестнице и, толкнув тяжелую дверь подъезда, вышел во двор.

Белизна снова ослепила его.

Снег лежал ровно, по нему еще никто не ходил в это утро. Сергей, не оглядываясь, пересек двор. Двор был пуст, и только у одного из подъездов мужчина в свитере очищал от снега свою «Победу». Он внимательно посмотрел на незнакомого парня.

Сергей отвернулся. Он вышел, почти выбежал на улицу.

Начинался день, и улица постепенно наполнялась звуками трамваев, шумом снегоочистительных машин и веселыми голосами детей, радующихся первому снегу.

Но вот уже не мягкие, пушистые хлопья, а колючий, острый снег летит над московскими крышами.

Метель.

А на обжигающем жестоком ветру трудится сварщик. Ветер срывает пучки искр, мешает их с летящим снегом, ссыпает вниз, на улицы.

Метель.

Но и в эту погоду несут свои дозоры автовышки. Насквозь продута ветром новая прямая улица. Дома стоят еще пустые, незаселенные. Электрики с высоких автовышек навешивают белые молочные шары к фонарям, протянувшимся вдоль улицы.

Бегут, втянув голову в воротники, прохожие, поворачиваются спиной к ветру.

Метель.

Мокрые, потные лица. Работают сталевары у полыхающих жаром мартенов.

Намахавшись лопатой, сталевары отходят, склоняются над прохладными фонтанчиками, пьют, пьют, пьют.

В ранних зимних сумерках торжественной темной громадой высится завод, неожиданно освещаясь изнутри могучим заревом. И прохожий, идущий в эти минуты мимо, знает — это пошла сталь.

Круглые светящиеся шары фонарей мелькали за белыми ветвями деревьев. Трамвай огибал бульвар. Пересекая бульвар наискосок, Фокин едва успел вскочить на подножку.

Отрывая билет, кондукторша посмотрела на Фокина и вдруг улыбнулась.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте,— сказал Фокин.— Вы что, со всеми пассажирами здороваетесь?

— Забыли? Вы же мне яблоко подарили.

— А-а,— вспомнил Фокин.— Здравствуйте!— Он развел руками:— Весь запас кончился — теперь до следующего сезона.

— Ну, ладно, подожду,— согласилась девушка.

— Ну, что нового?— спросил Фокин.

— Ничего. Работаем.

— А как новый год? Мы же еще в этом году не виделись.

— С Новым годом! — сказала девушка.

— Ну, чего бы вам пожелать?— спросил Фокин.— В новом году.

— Не знаю. А вам?

— Мне? Здоровья, конечно, и успехов в работе и в личной жизни.

Фокин кивком поздоровался с вошедшей в трамвай девушкой; она ему ответила.

— У вас много знакомых,— сказала кондукторша.

— Ну, счастливо!— кивнул Фокин.— Так и быть, не будем нарушать правила.

И стал пробираться к передней площадке. В это время там послышался шум.

— Что вам нужно?— говорил пожилой человек пьяному, который всей тяжестью тела навалился на него.

— Кто ты такой, с носом? — дышал ему в лицо пьяный.— В очках? Я тебя знаю. Много вас тут.

— Осторожнее! Вы же меня мажете!

Пьяный был в грязной спецовке и нарочно навалился на пассажира.

— Ах-ах-ах! Мажу! Оскорбляешь рабочего человека? Очки надел?

— Негодяй!— сказал пассажир пьяному.

— Что? — разошелся пьяный.— Рабочего человека оскорбляешь? Будьте свидетелями! Мы, понимаешь, вкалываем, а он... Очки надел! Я т-тебе покажу обзывать!

— Ну-ка пойдем пройдемся,— подошел Фокин.— Воздухом подышим.

— Что? Руку на старшего? — заорал пьяный. —Молокососы! Стиляги! На рабочего человека руку?!

— А ну, давай мотай отсюда! — взял его Фокин в железные объятия.

Свисток кондукторши. Трамвай остановился.

Фокин, схватив пьяного, вывел его из трамвая. Сдал подоспевшим дружинникам. Те повели его. Навстречу спешил милиционер.

— Вы кого ведете? — заметив его, тонким голосом вдруг взвизгнул пьяный, мелко семеня между рослыми дружинниками.— Вы голубя мира ведете!

— Здорово!— сказал Коля, появляясь в дверях.— Привет симулянтам!— Он прошел к работающему телевизору — передавали хоккей.— Кто играет?

— Только включил,— сказал Сергей. Он лежал в постели — болел.

— Что это у тебя?— спросил Коля, на ходу поднимая книгу с одеяла Сергея.— Химия? У тебя что, после гриппа осложнение на химию?

— Мне б еще осложнение на физику и на английский,— вздохнул Сергей.

— Ничего,— успокоил Фокин,— сейчас будем лечить тебя средствами народной медицины.— Он поставил на стол четвертинку, пошел к буфету взять рюмки.— Ты себя прямо как в космос готовишь.

— Почему?— не понял Сергей.

— Экзамены в институтах в августе, а ты с февраля засел.

— А что делать, Коля? — Сергей развел руками.

— Ты пока болеешь, хоть отоспался?— продолжал Фокин.— Я всю неделю отоспаться не могу.

— Ты бы меньше по ночам шатался.

— Что ты! Знаешь, сколько работы подвалило — не до этого. Ну, будь здоров.

Ребята выпили.

— У тебя когда отпуск?— спросил Колька.

— Летом.

— А мне сейчас предлагают. Может, соберем ребят и махнем с лыжами куда-нибудь подальше?

— Кто меня сейчас отпустит? — сказал Сергей.

— Жалко. А я тут недавно в «Динамо» такие лыжи видел! Горные, из красной пластмассы,— оживленно говорил Фокин.— На них что хочешь делать можно. Высший класс!

— Знаешь,— негромко сказал Сергей,— я тебе, Колька, завидую.

— Ерунда!— отмахнулся Фокин.— Тебе месяц покататься, и все будет в норме.

— Я не об этом.

— А что такое?

— Да так,— сказал Сергей, думая о чем-то своем.— У тебя все как-то просто, легко... весело.

— Ты о чем? — не понял Колька.

— Так, вообще. Обо всем.

— А-а,— неопределенно протянул Колька.

— Черт его знает...— сдвинул брови Сергей.— Вот скажи: тебя все, Колька, устраивает — как ты живешь? Только без смеха...

Колька удивленно уставился на Сергея:

— У тебя наверняка осложнение после гриппа.

— Я же серьезно спрашиваю...

— Привет! — входя в комнату, сказал Иван.

— Здорово! — кивнул Фокин. И к Сергею: — А черт его знает. Ну, бывает какая-нибудь сволочь портит тебе жизнь: у нас на работе есть один такой. Ну, бывает у человека паршивое настроение. А так в основном,— Колька пожал плечами,— все нормально.

— Кто играет? — вглядываясь в экран телевизора, спросил Иван.

— Только включили,— ответил Фокин.

— Я не об этом,— сказал Сергей.— Понимаешь... Ну, вообще, приходят тебе в голову такие мысли?

— «Крылышки» и «ЦСКА»,— определил Иван.

— Я понимаю, о чем ты,— сказал Фокин.— Почему не приходят? Приходят.

— А какой счет? — спросил Иван.

— Ты что, сюда телевизор пришел смотреть?— обернулся Фокин. И снова Сергею: — Ты назови мне хоть одного человека, которому все до конца нравилось в своей жизни...

— Да я не об этом,— сдвинул брови Сергей.

— Вот,— Иван достал из кармана мандарины,— тебе Люся прислала.

— Пойдет,— сказал Фокин, очищая мандарин.

— Сегодня кресло купили,— сказал Иван.

— Выпьешь?— спросил Фокин.— Пользуйся возможностью, пока не дома. Кстати,— обернулся он к Сергею,— чуть не забыл. Тебе привет передавали. Обижаются, что не звонишь.

— Кто?— удивился Сергей.— Кому мне звонить?

— Валя. Совсем, говорит, забыл.

— Ничего,— сказал Сергей,— переживет.

— А шкаф никак не достанем,— вздохнул Иван.— Нет шкафов.

— Хочешь, я тебе свой подарю?!— предложил Фокин.

— Да иди ты,— обиделся Иван. Он повернулся к телевизору, покрутил ручку настройки.— Что-то у тебя машина барахлит.

— Так починил бы,— сказал Сергей.

— Ладно. В субботу сделаю.

— Слушай,— попросил Фокин,— у меня утюг перегорел, велосипед делает восьмерки, будильник не звонит. Может, возьмешься?

— Давай,— кивнул Иван.

— Кулибин,— с уважением сказал Фокин.

— Русский умелец, — уточнил Сергей.

— Первопечатник Иван Федоров,— улыбнулся Фокин.

— Братья Черепановы,— добродушно подытожил Иван.

Вошла мать.

— Добрый вечер.

— Здравствуйте, Ольга Михайловна.— Ребята встали.

— Что же вы так, без закуски? Я сейчас пельмени сварю.

— Не надо, не надо,— запротестовал Фокин.— Мы чуточку, с мороза. Сережку лечим.

— Понимаю,— сказала мать.

Она сняла пальто. Повесила в шкаф свой белый врачебный халат и вышла в кухню. Сергей лежал задумавшись.

— Ну, так как? — громко в упор спросил Фокин.

— Что — как? — вздрогнул от неожиданности Сергей.

— Что же такое жизнь? — спросил Фокин. Лицо его было очень серьезным.— Скажи, Сережа, только честно — тебе еще не жаль бесцельно прожитые годы?

— Ладно тебе,— нахмурился Сергей.

— Да,— проникновенно сказал Фокин,— жизнь прожить — не поле перейти. Куй железо, пока горячо. Береги честь смолоду. Не в свои сани не садись.

Сергей демонстративно отвернулся.

— А вообще,— Колька заговорил спокойным, серьезным тоном,— мне все эти разговоры о смысле жизни еще в средней школе надоели. Жить надо, а не трепаться. Философия все это, от гриппа.

— Нет,— неожиданно вмешался в разговор Иван,— это не философия, это гораздо серьезней... Ольга Михайловна,— обратился он к матери Сергея,— у меня что-то с Васькой не в порядке. Вот что это с ним может быть: вчера он весь день орал, а сегодня — молчит.

— Вот,— Колька показал Сергею на Ивана,— жениться тебе надо. Будешь, как твой друг, жить полной, осмысленной жизнью.

— Поворачивайся,— сказала мать Сергею; она принесла банки и расставляла их на столе.

— Ну, мы пошли,— Фокин кивнул Ивану:— Поднимайся.

— Никогда не видел так близко, как ставят банки,— сказал Иван.

— Куда вы? Сейчас ужинать будем.

— Нет,— сказал Фокин,— сегодня мать должна приехать, а я еще дома не был.

— Заходите.

— Каждый день,— сказал Фокин.

И они вышли.

— Надоело,— сказал Сергей.

— Что надоело? — мать ставила ему банки на спину.

— Надоела зима со страшной силой.

Уже поздно, свет в комнате потушен, мать спала. Осторожно открылась дверь, Верка вошла в комнату и на цыпочках прошла мимо Сергея.

— Не старайся,— сказал Сергей.— Не сплю.

— Ой! — от неожиданности тихо вскрикнула Верка.

Сергей лежал с открытыми глазами.

Верка раздевалась. В комнате тихо. Только откуда-то доносился монотонный негромкий звук.

— Ты еще не легла, Верка? — спросил Сергей.— Закрой кран на кухне потуже, а то капает.

— Ладно,— шепотом сказала Верка и вышла, накинув халатик.

Ее не было довольно долго, но капанье не прекращалось. Сергей встал, вышел на кухню. Кран молчал. Но в то же время — кап... кап... кап... Откуда это?

Звонче и чаще капли. Они откуда-то снаружи.

Сергей перевел взгляд на окно. Это там!

В коридоре Вера громким шепотом говорила по телефону:

— Витька, ты меня слышишь?.. Ну, да. Что-то тебя плохо слышно... Да нет, ничего не случилось, вот дурак. Ты послушай, как все капает! Форточку открой... Ну да — капает!..

Она тихонько радостно засмеялась.

Сергей открыл форточку и закурил. Тишина была наполнена звонкими ударами капель. Где-то на улице сорвалась тяжелая сосулька и, грохнувшись о тротуар, раскрошилась вдребезги.

Все вокруг звенело капелью, таяло, текло и сверкало на солнце. Трое школьников в распахнутых пальтишках шли по улице, перепрыгивая через лужи, и изо всех сил стучали палками по водосточным трубам.

Трубы гремели, большие куски последнего зимнего льда выскакивали на тротуар.

Это утро началось рано. Солнечное, синее, первомайское.

Шли люди, одетые в свою самую лучшую одежду; старики в темных двубортных костюмах старого покроя, серьезные, седые, с планками орденов и медалей; шли целыми семьями; дети качались на плечах у взрослых; шли парами и по трое, пожилые женщины, матери и вдовы, шли молодые ребята, их было больше всего, шумных, неторжественных, в самых разных рубашках, в москвошвеевских и импортных пиджаках, в галстуках и даже с бабочкой, мелькнувшей на ком-то — шли с гитарами, с песенкой «Утки все парами» или «Аривидерчи, Рома»; шли на демонстрацию, на свой привычный праздник.

Собирались в колонны, брали флаги и лозунги, прислоненные к стене, танцевали в кругу под аккордеон. Духовые оркестры пробовали свои медные трубы, бойко торговали буфеты, установленные в кузовах машин.

Но вот впереди послышалась команда: «Пошли!».

И сразу грянул оркестр «Смело, товарищи, в ногу», и кончились танцы, поднялись над головами красные флаги, портреты, земной шар в обрамлении трепещущих на ветру флажков, лозунги: «Мы за мир!», «Братский привет революционной Кубе!», «СССР — родина космонавтов», большие фотографии Гагарина, Фиделя Кастро, красочные транспаранты, цветы, шары.

Демонстрация шла по улицам, играли оркестры, впереди несли знамена, но дальше, в задних рядах, все было скорее весело, чем торжественно.

Сергей шел в общей колонне с матерью и Веркой. С тротуара в колонну пробился нарядный Коля Фокин, с большим красным цветком в руке.

— Вот ты где?! Мне до базы далеко, я с вами. С праздником, Ольга Михайловна! — и он вручил цветок матери Сергея.

Иван шел с семьей. Он широко растягивал меха аккордеона, сына несла Люся. Но потом мальчик перебрался на плечи к Сергею, потом к Фокину, потом еще к одному парню, и так, переходя с плеч на плечи и возвышаясь над колонной, пропутешествовал всю демонстрацию. Из распахнутых окон люди приветственно махали руками демонстрантам.

Дружные аплодисменты встретили колонну темнокожих студентов Университета дружбы народов. Они несли транспарант с изображением африканского континента и большой портрет улыбающегося Патриса Лумумбы.

Демонстрация росла. Сверху она была похожа на широкий пестрый поток, в который, как ручьи, впадали все новые и новые колонны. Это движение казалось непрерывным — оно таким и было, но на самом деле люди где-то стояли, и там сразу начинались танцы и вырастали очереди к буфету; где-то приходилось немного пробежать, и тогда ряды ломались, но руководители колонн с повязками на руках быстро выравнивали строй, чтобы к районной трибуне, обтянутой красным крепом, их завод или учреждение подошли в достойном виде.

В одной из таких пробежек Сергей увидел в соседней колонне девушку в светлой косынке и синей куртке. Она показалась ему знакомой, но он не успел рассмотреть ее лицо — соседняя колонна, ломая ряды, побежала вперед. А когда побежала колонна Сергея, девушка и ее товарищи шли нормальным шагом.

Наконец колонны пошли рядом.

Девушка в синей куртке была в глубине колонны, ее окружили ребята. Сергей, не отрываясь, смотрел на нее. Когда и где он мог видеть эту девушку?

Вот какой-то высокий парень взял ее под руку и увлек на прежнее место: теперь она и Сергей идут почти рядом, он может коснуться ее рукой.

— Девушка,— сказал Сергей.

Она обернулась, и Сергей узнал ее.

— Здравствуйте! — сказал Сергей.— С праздником!

— Спасибо...— удивленно ответила девушка.

— Как живете? — спросил Сергей первое, что пришло в голову.

— Спасибо,— повторила девушка, всматриваясь в лицо Сергея.— Но вы меня с кем-то...— И вдруг она улыбнулась, очевидно, вспомнив.

— Ну да! — радостно засмеялся Сергей. Он молча смотрел на девушку, продолжая бессмысленно улыбаться, а потом снова спросил: — Так... как же вы живете?

— Хорошо...

— А... как же вас зовут?

— Аня! — позвал кто-то из колонны.

— Извините,— сказала девушка, улыбнулась и, махнув рукой, побежала догонять своих.

Сергей бросился за ней, столкнулся с Фокиным.

— Куда пропал?— спросил Фокин.

— Колька! — сказал Сергей и провел ладонью по горлу.— Выручай!..

Сергей пробивается в людской толпе, за ним неотступно следуют Колька Фокин и еще двое ребят — они несут земной шар, укрепленный на палках. Сергей видит Аню, она идет с каким-то парнем.

— Аня! — зовет Сергей.

Аня оборачивается. И в ту же секунду Фокин передает парню, с которым она шла, свою палку от земного шара.

— Слушай, друг, подержи минуту.

Парень машинально берет, а двое ребят позади него уже толкают земной шар.

— Вперед! Быстрей! Не отставай!

И парень пропал в толпе. Только земной шар качался где-то впереди, показался и тоже пропал среди флагов, лозунгов и портретов. А Коля Фокин отдал Сергею честь и скрылся.

Аня поняла весь маневр и рассмеялась. Поток демонстрантов подхватил их и понес дальше.

— Ну, вот...— Аня оглядывалась по сторонам,— вот я и потерялась. А скажут: удрала с демонстрации, а это мой самый любимый праздник.

— Мой тоже,— сказал Сергей.

— Все-таки надо их найти,— сказала Аня.

— Ничего, не заблудятся.

— И все-таки я пойду.

— Нет,— сказал Сергей и крепко взял ее за руку.

Аня удивленно посмотрела на него.

— Нет,— повторил Сергей.

— Мне придется закричать,— улыбнулась Аня.

— Вы можете крикнуть только «ура»,— сказал Сергей.

Аня рассмеялась и вдруг звонко крикнула:

— Ура!

— Ура-а!..— с дружной готовностью подхватила вся колонна.

Тем временем Фокину надоело его вынужденное одиночество. Он увидел девушку, совсем молоденькую и очень серьезную. Рядом с ней шел такой же серьезный парень. Они вдвоем несли лозунг: «Выполним семилетку в пять лет!».

Фокин подошел к серьезному парню и очень строго сказал:

— К начальнику колонны! Быстро!

Парень передал Фокину свою палку и убежал.

Теперь лозунг несли Фокин и девушка. Она была очень серьезна и смотрела только вперед. Но вот она не выдержала и повернула лицо к Фокину.

— Ну как? — весело спросил Колька.— Выполним семилетку в пять лет?

— Да, смущенно улыбаясь, сказала девушка.— Конечно...

А Сергей и Аня вместе шли, перебегали, пили воду из бумажных стаканчиков, что-то ели на ходу, смеялись, шли рядом, со всех сторон сжатые людьми.

Было очень шумно, мешались песни, звуки разных оркестров, слова, приветственные крики, но Сергею было совершенно все равно, где они, с кем, долго ли еще идти. Ему было очень хорошо.

— Вы меня тогда напугали,— говорила Аня.— Это было, как погоня!

— Погоня! — смеясь, повторил Сергей.

— Да,— сказала Аня.— И ничего смешного здесь нет. Нельзя так бегать за девушками.

— Можно,— сказал Сергей.— Нужно.

— За всеми?

— Нет, не за всеми.

— Ой! — сказала Аня. Она выпустила свой шар, и он полетел в небо.

А Сергей отпустил свой. Все небо было покрыто шарами. Они летели над колоннами демонстрантов, мимо кремлевских башен, резных куполов Василия Блаженного, под ними гремели марши и песни первомайской Москвы.

Колонны демонстрантов, спустившись с Красной площади, растекались по мосту и по набережным.

Сергей и Аня стояли у набережной, мимо них проходили люди. Сергей что-то долго объяснял Ане. Она отрицательно качала головой. Какой-то мальчишка, стоявший рядом с ними, привязав к нитке воздушного шара камень, бросил шар в реку. Шар опустился на воду и стал, как на якоре, но вот уже течение понесло его, а Аня, прервав Сергея, показала на шар: плывет!

Шар плыл, а Сергей и Аня шли рядом по набережной.

Поднимались в сумерках по оживленному праздничному бульвару.

На скамейках сидели солдаты, отпущенные по увольнительной в город.

Четверо молодых парней в светлых пиджаках с фотоаппаратами, энергично жестикулируя и обращаясь к прохожим, повторяли слово: «Сретенка»... «Сретенка»... Им объяснили, как пройти, они поблагодарили.

Навстречу шла группа молодежи с аккордеоном. Аккордеонист играл «Белым снегом»... но, проходя мимо французов, вдруг шире развернул меха, четко ударил по клавишам:

Как я люблю в вечерний час
Кольцо Больших бульваров обойти хотя бы раз.

Французы весело замахали в ответ. Они оценили приветствие.

Уже совсем стемнело, когда Сергей и Аня наконец подошли к большому дому. Они смотрели вверх на ярко освещенные окна. Оттуда доносилась музыка, голоса людей.

— Вас там ждут? — спросил Сергей.

— Ждут,— сказала Аня,— и давно.

— А, по-моему, там совершенно свободно могли бы обойтись без вас,— заявил Сергей.— Вы же там наверняка не самая главная.

— Почему? — улыбнулась Аня.

— Самый главный приходит с гитарой,— объяснил Сергей.— И он уже пришел. Слышите?

Аня рассмеялась. Она внимательно посмотрела на Сергея. Лицо у него было веселое и решительное.

— Неужели у вас хватит совести бросить меня вот так: одного, на произвол судьбы?

— Это было бы бесчеловечно,— улыбнулась Аня.— Ну, хорошо, подождите меня, ладно? Я на минутку. Честное слово.

— Если вы не вернетесь,— твердо сказал Сергей,— я обойду все квартиры. Подряд.

Аня рассмеялась и убежала.

Сергей стоял один у дома, ждал. Закинув голову, вел взглядом по освещенным окнам.

— Смотри! — Аня неожиданно появилась рядом. В руках у нее был бумажный пакет и начатая бутылка вина.— Еще половина осталась. Хочешь есть? Я и ветчину с хлебом унесла. Хочешь?

— Хочу,— сказал Сергей.

Они шли по вечерней, праздничной улице, ели на ходу. Неожиданно небо над их головой осветилось. Над крышами повисли ракеты. И тут же ударил залп, другой.

Сергей и Аня пробирались в толпе, высыпавшей из подъездов на улицу посмотреть первомайский салют.

А потом наступила ночь, город постепенно затих.

Аня и Сергей шли вдоль Чистых прудов. Посреди пруда на деревянном помосте спали лебеди, а у берега под ярким светом фонаря еще плавали утки. Сквер был пуст, кое-где на скамейках сидели пары.

Внезапно где-то в вышине раздался грохот. Небо осветилось короткой вспышкой.

— Опять салют? — спросила Аня.

И в ту же секунду ровная поверхность пруда закипела: хлынул стремительный ливень — первый майский дождь. Они побежали, перепрыгивая через потоки воды, мимо гудящих водосточных труб, по мокрому тротуару.

Аня вбежала в подъезд, Сергей за ней.

— Я дома,— сказала она.

— Как? — не понял Сергей.

— Дома,— повторила Аня.— Это наш подъезд.

Замолчали.

— Ну, до свиданья,— тихо сказала она.— Иди!

— Дождь,— так же тихо сказал Сергей.

— Кончился,— улыбнулась Аня.— Ну, иди!

Сергей прислушался: действительно, дождь прекратился так же внезапно, как и начался. Слышно было только, как в лужу падали крупные звонкие капли.

— Сейчас,— сказал Сергей и не двинулся с места.

— Ну, до свиданья.— Она поставила ногу на первую ступеньку лестницы.

Сергей вдруг решительно притянул ее к себе. Поцелуй получился неловкий, Аня вырвалась и отбежала на несколько ступенек.

— До свиданья,— повторила она.

Сергей глядел себе под ноги.

— Ты обиделась?

Она, улыбаясь, отрицательно качнула головой.

— Ну — иди!

Он молча, так же, как и она, качнул головой.

— Ты что, ночевать здесь собираешься? — спросила Аня.

— А что?

— Ну, если это тебе нравится...— Она тихо рассмеялась и поднялась выше, остановилась на площадке.— Ты позвонишь?

Сергей молча кивнул.

— Запиши телефон.— Она завернула на другой лестничный марш и продолжала подниматься.

— Записываю, — сказал он, держа руки в карманах.

— Б 5...— она поднялась еще на несколько ступенек.

— Б 5...

— 34...— она продолжала подниматься.

— 34...

— 21,— она была уже наверху.

— Записал.

Ее уже не было видно.

— Ну, иди...

— Ушел,— закинув голову, сказал он в тишину лестничного колодца и не двинулся с места.

Он услышал, как щелкнул замок, захлопнулась дверь. Где-то наверху отозвалось гулкое эхо. Сергей вышел.

Он шел по мокрому асфальту, со всего маху ступал в лужи, поднимая светлые фонтаны брызг, и повторял:

— Б 5-34-21... Б 5-34-21... Б 5-34-21...

Двор был пуст, смутно поблескивали окна, и у подъездов висели тяжелые мокрые флаги. Было свежо, как всегда после первого майского дождя.

Посреди пустого двора какой-то парень в светлой тенниске на турнике крутил солнце. Крутил не очень ловко, но настойчиво и старательно.

Сергей подошел поближе и с удивлением остановился. На турнике — Иван.

— Привет! — сказал Сергей. — Ты что так рано?

— Греюсь,— Иван спрыгнул с турника.

Сергей посмотрел на его мрачное лицо, спросил:

— С Люськой, что ли, поругался? С чего?

— Не важно.

Ивану явно не хотелось разговаривать на эту тему.

Помолчали.

— Есть охота,— сказал Сергей, садясь на лавочку.

— Ага...

— Надо Кольку позвать.

Сергей задрал голову. На балконе пятого этажа на раскладушке спал Фокин. Длинные ноги торчали из-под одеяла.

— Коля! — негромко позвал Сергей. — Коля!

Колька не пошевелился. Тогда Сергей тихонько свистнул. Колька вздрогнул, приподнялся и просунул нос между решеток балкона.

— Чего надо? — сонно и недовольно спросил он.

— Давай сюда. И захвати что-нибудь пожевать.

— Уже проголодались? — потягиваясь и зевая, сказал Фокин и встал.

Он вышел из подъезда с кастрюлей под мышкой, в плаще, накинутом на майку, и в домашних тапочках на босу ногу. Он отчаянно зевал.

— Вы мне снитесь или вы на самом деле? — спросил он и поставил кастрюлю на маленький врытый в землю стол.— Макароны. С мясом.

Ребята уселись на скамейку, Колька достал из кармана три вилки, секунду подумал и достал из другого кармана два соленых огурца.

— Вы чего здесь делаете ночью?

— Все! — решительно сказал Иван.

— Чего? — обернулся к нему сонный Фокин.

— Да!— твердо сказал Иван.

Колька ничего не понял. Ткнул вилкой в макароны и зевнул.

Сергей и Иван ели макароны.

— Что я, в самом деле, приговоренный? — отложив вилку, неожиданно взорвался Иван.— Все ей не так. Ты, говорит, вечно где-то пропадаешь. А я вечно одна кручусь. Вечно, говорит, с этими своими, с дружками...

— Да? — с сонным безразличием спросил Фокин.

— Материально я ее, конечно, обеспечу, а так — все! — сказал Иван.

Фокин в упор уставился на Ивана, тряхнул головой, прогоняя остатки сна, и спросил:

— Что происходит?

— У них противоречия,— улыбаясь, сказал Сергей.

— А ты чего улыбаешься? — вдруг спросил Фокин.

— Б 5-34-21,— сказал Сергей.

— Никаких противоречий,— отрезал Иван.— Все! Хватит!

— А-а, — зевнул Фокин.

Сергей при этом сделал решительный жест рукой, как бы разрубая невидимый узел. Он продолжал улыбаться.

Мимо ребят, делая вид, что они никого не замечают, прошли Верка и Виктор; остановились у подъезда прощаться.

— Женщины,— сказал Фокин,— мужчины и женщины — вот в чем основной философский вопрос. Но главное, ребята, это не сдаваться.

— Да,— согласился Иван и вздохнул.

— Не цените вы своего счастья, ребята,— вдруг со вздохом сказал Колька.

— Что? — спросил Иван.

— У вас в жизни любовь, ссоры, Шекспир. А у меня раскладушка на балконе.
— Уеду, — сказал Иван.
— Куда? — удивился Сергей.
— В Магадан. Она меня еще вспомнит.
— Эх ты,— качнул головой Фокин, обнимая Ивана,— нашел время ругаться: в праздники.
— Все,— сказал Иван,— кончились праздники!
— Наступили суровые будни! — в тон ему, улыбаясь, заключил Сергей.

Опускались вниз по фасадам домов лозунги, портреты, большие декоративные щиты с изображением цветов и улыбающихся людей. Рядом снимали флаги, гирлянды раскрашенных лампочек, рабочие разбирали деревянную эстраду —праздник кончился.

На автобазе, где работал Фокин, праздник тоже кончился, начались будни. Несколько человек, и Фокин в их числе, разгружали грузовик с плакатами, лозунгами и диаграммами, которые автобаза несла на первомайской демонстрации.

— Смеху было,— рассказывал Фокину парень.— После демонстрации поехали в Подрезково — там такие места! Зинку Рыжову знаешь?
— С часового?
— Ну, да! Она такого парня привела: представляешь, второго мая запросто купался! Мы все обалдели, а он плавает хоть бы что! Сашка тоже было полез — и пулей обратно! Смеху было! А этот парень, оказывается, зимой плавает. Вот бывают сумасшедшие! Смотри, чего это наш Черноусов такой хмурый ходит?

По двору базы мрачно разгуливал начальник автобазы Петр Евгеньевич Черноусов. Он посмотрел на ребят, которые уносили лозунги.

Фокин тоже посмотрел на Черноусова, что-то сказал соседу, и оба засмеялись.

Черноусов вошел в контору, и через некоторое время в динамике послышался его голос:
— Фокин!

Коля подошел к конторе, посмотрел вверх.
— Здравствуйте, Петр Евгеньевич! — сказал он.
— Поднимись,— приказал динамик.
— А в чем дело? Мне выезжать надо.
— Поднимись!

Фокин вошел в кабинет Черноусова, встал у дверей.
— Иди сюда,— сказал Черноусов,— садись.
— Спасибо.— Фокин сел на потертый диван.— Так в чем дело, Петр Евгеньевич?
— У тебя отец есть?
— Откуда? Конечно, нет.
— Я знаю,— мягко сказал Черноусов,— поэтому я хочу с тобой поговорить как отец.

Фокин вдруг рассмеялся.
— Ты что сейчас с лозунгами вытворял? — спросил Черноусов.— Ты что улыбаешься? Что это за смешки по всякому поводу? Ну, чего молчишь? Я же никуда не пойду, ты понял? Я тебе, между нами, мозги вправляю, при закрытых дверях. Ну, что ты на меня смотришь?

— Скучно,— вздохнул Фокин.

— Ничего веселого,— согласился Черноусов.— Ну иди, Фокин, иди. И помни!

Колька непонимающе смотрел на Черноусова.

— Вот так,— сказал тот.— Понятно?

Фокин вышел во двор и в полном недоумении пожал плечами.

— Ну как?— спросил его один из шоферов.

Фокин снова пожал плечами.

— А вот так,— сказал он,— «и помни!». Вправляли мозги при закрытых дверях.

— Что ему от меня надо? — думал Колька.— «Я с тобой как отец говорю». Хорош отец. И чего он всех пугает? Что ему от меня нужно? А, черт с ним!..

Ребята шли по летней вечерней улице. Шелестели листья деревьев, освещенные мягким светом фонарей, где-то негромко играла радиола.

— ...Хорошо быть свободным,— думал Иван, шагая с мрачным лицом.— Иди куда хочешь, никто тобой не командует. И чего я, дурак, мучался? Жаль только парня: не сумеет она его воспитать...

— ...Бакалея... Булочная... Берлиоз,— Сергей читал про себя все вывески и афиши подряд.— «Друг мой, Колька!», Марк Бернес, Гастроном... А почему вы мне давно не звонили?.. А потому, что экзамены скоро... А почему вы мне давно не звонили?.. А потому, что...

— Хорошо бы сейчас пива выпить,— мечтательно проговорил Фокин.

— У нас с тобой дома вобла есть,— сказал Иван.

— У нас с тобой все есть! — Фокин обнял Ивана.

— Ну, тогда поехали в Сокольники,— предложил Сергей.

Ребята ускорили шаг.

— А вот наш папка пошел,— стоя на балконе с ребенком на руках, говорила Люся.— Вон тот, с краю.

Ребята шагали по улице, а над ними раскинулось огромное звездное небо.

Вечером, прежде чем лечь, мать подошла к часам, завела, поправила стрелки.

— Неужели их нельзя сдать в музей? — лежа в постели, спросила Верка.

— Спи,— коротко приказала мать. — Сережка вон давно спит.

Потом она, как обычно, подошла к календарю и оторвала листок прошедшего дня. На следующем листке стояло число: 22 июня.

Стрелки часов перевалили за двенадцать. Это число уже наступило —двадцать второе июня тысяча девятьсот шестьдесят первого года.

Над Москвой ночь.

Давно погашены огни в домах, пусто и тихо на улицах.

Только чуть посветлел край неба на востоке. Близится ранний летний рассвет. Москва спит.

Спят в комнате Журавлевых.

Спит мать.

Свернулась калачиком Вера и, как ребенок, посапывает во сне.

Спит Сергей, беспокойно ворочается.

А там, куда уходят ночные крыши, за домами, улицами, кварталами, где-то на другом конце большого города спит девушка.

Два человека беспокойно спят в своих комнатах далеко друг от друга, ворочаются, что-то неразборчиво бормочут во сне.

Неожиданно Сергей четко произносит:

— Сейчас.—И открывает глаза.

Через распахнутые окна доносятся удары кремлевских курантов. Ночью они далеко слышны.

Сергей встает, начинает одеваться.

Спускается по пустой лестнице.

Во дворе останавливается у подъезда. Закуривает, ежась от рассветного холодка. Потом вдруг пересекает двор и выходит за ворота. Идет по улице. Прямо посередине.

Тишина. Спит большой город. Спят восемь миллионов человек.

Только рядом, за домами, бодрствует завод, наполненный ровным, сдержанным гулом.

Движутся по Садовому кольцу тяжелые грузовики со стройматериалами.

И, разрезая тишину гудками, подают голоса прибывающие в Москву ночные поезда.

Сергей шел из улицы в улицу. Светофоры на пустых перекрестках зеленым светом пропускали его.

Потянуло влажным прохладным ветром. Где-то рядом была Москва-река. Послышались шаги. В самом конце пустой улицы показалась маленькая фигурка девушки. Она шла ему навстречу.

Это была Аня.

Какими были первые слова, сказанные ими друг другу? Мы не услышим их, потому что в тот момент, когда Сергей и Аня встретились, их заслонили от нас другие двое вышедшие из другого переулка и тоже направляющиеся к Москве-реке.

— Иди сюда,— сказал парень и взял девушку за руку.

Они спустились по ступенькам к самой воде.

— Вот на этом месте,— сказал парень,— в такой же день мать в последний раз сидела с отцом. Она мне показывала. Двадцать лет тому назад...

— Тебя еще не было?— Это уже другая пара.

— Нет.

— И меня тоже. Какой у тебя был отец?

— Не знаю. Никогда его не видел.

— А я видела, но ничего не помню. Он приезжал в отпуск после госпиталя. Помню только гимнастерку, помню ремень, помню орден Красной Звезды. Помню фуражку.

— Вот! — сказал парень и вынул из кармана пиджака бутылку.

Это третья пара.

— Что это? — спросила девушка.

— Письмо.

Девушка взяла бутылку, залитую сургучом, и посмотрела ее на просвет. В бутылку был вложен листок бумаги. Девушка медленно вращала бутылку, всматривалась в нее сквозь стекло, шевеля губами, читала вслух английские слова. И одновременно негромко звучал ее голос, и эти же слова звучали по-русски:

— В день нашей свадьбы... в надежде... обогнет земной шар... мы счастливы и желаем счастья... Благодарим всех, кто поможет бутылке вернуться в Москву... Напишите ваши имена: мы будем считать вас друзьями.

Парень размахнулся и кинул бутылку на середину реки. Бутылка скрылась в воде, потом она вынырнула, поплыла.

— Ой! — спохватилась девушка.— Она же приплывет в Волгу, а Волга впадает в Каспийское море. А оно высыхает!

— Нет,— решительно сказал парень,— она завернет в Волго-Дон, потом в Азовское море, оттуда в Черное, потом Средиземное, а дальше — океан, какое-нибудь теплое течение и вдруг — Куба!

Бутылка плыла под мостом.

В посветлевшую воду Москвы-реки упали гулкие удары кремлевских курантов.

— Который час? — спохватившись, спросила Аня.

Те, кто спал, не слышали боя часов.

Лишь в комнате Сергея, вздрогнув, перевернулась на другой бок мать и глубоко вздохнула.

Что-то пискнул во сне маленький сын Ивана, и сейчас же к кровати протянулась чуткая Люсина рука.

Ровно и мощно храпел на балконе на раскладушке Иван, ему отвечал из комнаты тонкий посвист Фокина.

Часы били четыре раза.

По рассветным московским улицам бродили влюбленные.

В Москве наступили жаркие дни. От нагретых тротуаров, стен и крыш домов шел зной. Было лето — время отпусков, каникул и пионерских лагерей. Но все равно улицы заполнены плотными потоками людей, и, как всегда, как в любое время года, можно было услышать настойчивый голос: «Как пройти к «Детскому миру»?».

Было душно и солнечно.

А в Манеже, где открылась очередная художественная выставка, просторно и даже прохладно. Стены завешаны картинами разной величины. Повсюду стояли мраморные и бронзовые скульптуры.

Аня и Сергей шли по выставке. Как всегда, здесь было многолюдно. У одних картин люди собирались группами, мимо других проходили не задерживаясь. Стояли подолгу у «Московских зарисовок» Сойфертиса, у мозаики Дейнеки, пейзажей Нисского.

— Извините,— сказал полный человек в сером костюме, задевая Сергея локтем и продолжая свой спор.— Мне это непонятно!

— Ну, и что из этого? — спрашивал у него высокий человек в очках.— Не все же, например, понимают теорию относительности Эйнштейна или квантовую механику? Но от этого они не перестают существовать!

— И все-таки искусство — не ребус! — горячился человек в сером костюме.— Мне хочется прийти на выставку и получить удовольствие хотя бы от этого натюрморта. А я его не получаю!

— Он хотел, чтобы здесь можно было есть натюрморты,— на ходу усмехнулся Сергей.

— Я бы сейчас с удовольствием съела что-нибудь из голландской живописи,— сказала Аня.— Какую-нибудь дичь на блюде.

— Здравствуйте,— подошел к ним высокий красивый человек лет тридцати.

— Привет! — сказала Аня.

— Можно мне с вами походить, а то я потерял своих.

— Пошли,— сказала Аня.— Это Сергей.

— Олег,—парень, улыбаясь, протянул руку.

Они пошли втроем.

— Интересуешься живописью? — небрежно спросил Олег.— Ох, и трудно в наше время прослыть интеллигентным человеком: то Рерих, то Глазунов, то Рокуэлл Кент — и все пешком, пешком!

— Как ты живешь? — спросила Аня.

— Отлично,— сказал Олег.

— Ездил куда-нибудь?

— В Стокгольм.

— Посмотри внимательно на этого человека,— обратилась Аня к Сергею.— Он необычайно образован: знает восемь языков.

— Семь,— поправил Олег.

— Ну, что тебе стоит выучить еще один? Для ровного счета.

Олег довольно улыбнулся.

— Он был в Гвинее,— продолжала Аня.

— В Гане,— поправил Олег.— Но это рядом.

— У него невеста — диктор телевидения.

— Да.

— Стоп! — вдруг сказала Аня.— Я считаю, что уже можно умереть от зависти.

Олег слегка покраснел: он почувствовал в Аниных словах откровенную издевку.

— Я пошел,— сказал он.— Вон, кажется, мои ребята. Ну, мы тут еще встретимся.

— Он послом работает? — спросил Сергей.

— Он переводчик. И, между прочим, он мой муж.

— Кто? — не понял Сергей.

— Муж,—сказала Аня.— Мы развелись через два месяца после свадьбы. Даже без суда.

— Почему? — спросил Сергей.

— Потому что он дурак. Полный. Я тоже была дура, девчонка. Но вообще он, бедняга, добрый парень... Ты что замолчал?

— Ничего,— сказал Сергей.— В общем, как ты сама понимаешь, встреча была не из радостных.

— Ребята, у вас не найдется пара рублей? — обратился к ним парень в синей рубашке,

— На! — Сергей протянул деньги.

— Срок — два дня,— быстро сказал парень и скрылся.

Сергей и Аня молчали.

— Это не имеет никакого значения, муж он тебе или еще кто,— сдвинул брови Сергей.— Ты спокойно могла сказать мне об этом и раньше. Пошли!

Выставка продолжалась.

Сергей бежал по лестнице, на ходу ощупывая карманы и доставая деньги.

Во дворе он почти столкнулся с Колькой. Тот был нарядно одет, в белой рубашке, аккуратно причесан.

— Здорово,— обрадовался Фокин.— А я за тобой!
— А что такое?
— Пойдем прогуляемся. В кино, может, сходим. Сейчас постоялец должен подойти.
— Колька, я не могу,— взмолился Сергей.— Бегу!.. У тебя пятерки не найдется?
Фокин пошарил в карманах пиджака, достал какие-то монеты и протянул их Сергею, потом порылся в карманах брюк, вытащил рубль и тоже протянул Сергею.
— Все,— сказал Колька.— Сколько там?
— Рубль пятьдесят. Слушай, может, у твоего жильца спросить? Ты хоть с него что-нибудь получаешь?
— С него получишь. Он всю зарплату Люське перевел по почте.
— А может...— нерешительно сказал Сергей,— она даст взаймы?
— Только не мне,— сказал Фокин.
Они стояли под балконом Люси.
— Люся!..— нерешительно позвал Сергей.
— Люся!..— робко присоединился Фокин.
Дверь отворилась, и на балконе появился Иван. Он довольно улыбался, на нем была отглаженная рубашка.
— Привет! — удивился Фокин.— С законным браком!
— Спасибо,— сказал Иван, не переставая улыбаться.
— Займи пятерку,— попросил Сергей.
— С тебя калым,— уточнил Фокин.
— Попробуем,— покровительственно сказал Иван, сунул руку в карман и достал деньги.
И пять рублей одной бумажкой, разворачиваясь на лету, спланировали к ребятам.
Из комнаты послышался голос супруги.
— Сейчас! — отозвался Иван и прощально поболтал в воздухе рукой, собираясь уйти.
— Ваня! — понизив голос, быстро сказал Фокин.— Ну как там?
— Сеси бон! — неожиданно произнес Иван и удалился в комнату.
— Посмотри внимательно на эту дверь,— кивнув на балкон, сказал Фокин.— Она закрылась за нашим товарищем. Обнажим головы.
— Ладно тебе,— рассмеялся Сергей.— Я побежал! — и взглянул на часы: — У-у! Погорел на десять минут!
Фокин остался один.

Аня ждала Сергея на детской площадке среди пустых качалок, турников и шведских стенок. Она ходила, касаясь руками раскрашенных перекладин стенки, потом раскрутила рукой небольшую карусель, и та завертелась, потом ей вдруг захотелось самой прокатиться на карусели, и она прокатилась, пока не кончилось движение и карусель стала.
Пришел Сергей.
Они пошли по дорожке мимо пруда и дальше, завернули в переулок, остановились перед домом. Это был дом Ани, Сергей узнал его.
Аня открыла дверь, и они вошли в квартиру. Навстречу им сразу же выбежал большой породистый пес. Движения у него были сильные и мягкие. Аня погладила его.

А в квартире был ремонт: пол был устлан старыми газетами и развернутыми обложками журналов, вдоль стены на длинной вешалке висели большие прозрачные мешки с одеждой, в углу горкой был сложен кафель, рядом стоял новенький, белоснежный унитаз с ярко-желтой крышкой.

Они пошли по коридору, увешанному прозрачными мешками. Где-то рядом слышался властный женский голос, отдававший распоряжения.

Они вошли в большую комнату.

Комната была вся в газетах: и пол, и мебель, и стены. Прямо на полу стоял работающий телевизор: передавали выступление детского хора. На телевизоре стояла начатая бутылка коньяку и какая-то еда.

Вокруг телевизора ходил человек крупного сложения, с приятным, чисто выбритым лицом, одетый в тонкий шерстяной свитер и белую рубашку. Он что-то ел на ходу, в руке у него была рюмка. Это был отец Ани.

— Здравствуйте,— сказал Сергей.

— Это Сергей,— сказала отцу Аня.

— Слышал,— громко сказал отец.— Ну, привет.

Он протянул Сергею большую, сильную руку. Затем отвернул край газеты, закрывавший сервант, отодвинул стеклянную дверцу и достал еще две рюмки, поставил на телевизор, налил. Аня тут же взяла свою рюмку, отошла в угол, села там на кипу журналов. Сергей взял свою рюмку.

— Ну, что?— спросил отец.— За знакомство.

Они выпили.

— Закусывайте,— отец Ани протянул ему вилку.— Пить мы умеем, а вот закусывать еще не научились.

— Спасибо,— сказал Сергей, но ничего не взял, а только повертел вилку в руках.

Аня тоже молчала; по комнате мягко ходил пес.

— Так в чем суть дела? — спросил отец.— Как я начинаю догадываться, вы сюда не хор мальчиков пришли слушать.

— Нет, конечно,—Аня поставила на пол чуть отпитую рюмку.— Я решила уйти из дома. Мы вместе решили. Ну, и вот. Вот и все.

— Понятно,— сказал отец.

Он обошел телевизор и остановился перед Сергеем.

— Ну, а где же вы собираетесь жить? — спросил он.

— Устроимся,— сказал Сергей.

— Допустим,— спокойно согласился отец.— У вас есть деньги?

— Я работаю.

Отец одобрительно кивнул.

— А вы когда-нибудь снимали комнату? — спросил он.

— Нет.

— А она снимала. Но каждый раз за нее платил я.— Он улыбнулся.— Дело не в деньгах, но это как-то... ну, не солидно.

Несмотря на доброжелательный тон отца Ани, Сергея задели его слова.

— Я у вас ничего не прошу,— сказал Сергей.—И не собираюсь просить.

— Я в этом не уверен,— снова улыбнулся отец.

Он подошел к Ане и положил ей руку на голову.

— Никуда я тебя отсюда не отпущу. Живите здесь.

Он посмотрел на Сергея.

— И вообще, ребята,— в голосе отца послышались строгие ноты,— пора вам взрослеть. По-моему, у вас этот процесс несколько затянулся. Вы не согласны?

— Не знаю,— как бы раздумывая, сказала Аня.— Но последнее время мне здесь стало как-то трудно жить. Может быть, это оттого, что я взрослею. Хотя процесс у меня несколько и затянулся...

— Может быть, ты точнее скажешь? — спросил отец.

— Я не все понимаю.— Аня говорила медленно.— Я тебе ничего не хочу навязывать, но жить, как ты живешь, я не буду — просто не хочу, хотя мне дома очень удобно, и я тебе благодарна за это...

— Ну, ну, дальше.— Отец слушал Аню очень внимательно.

Сергей молчал, он не ожидал, что разговор примет такой оборот.

— Я не хочу так: просто получать зарплату, напиваться с какими-то приятелями, собирать деньги сначала на машину, потом еще на что-то, ну и... и все время стараться ни о чем не думать...

— Что мне сделать, чтобы тебе понравиться? — отец Ани улыбнулся.— Отказаться от зарплаты? Это она тебя так не устраивает?

— Я готова перевести все это в шутку.—Аня пожала плечами,—Но это, по-моему, гораздо серьезней.

Отец Ани ходил по комнате. Наступила пауза. Наконец он обратился к Сергею:

— Сколько вам лет?

— Двадцать три.

— Вы работаете и, кажется, учитесь?

— Да, поступил.

— А до этого армия?

— Армия.

— Отличная складывается биография.— Отец Ани внимательно посмотрел на Сергея.— Я сам так же начинал. И мне было не так уж просто добиться в жизни всего того, что теперь так не устраивает мою дочь.

Он налил рюмку коньяку себе и Сергею, как бы вызывая его на разговор.

— Ну, что вам сказать? — Он держал рюмку в руке, голос у него был спокойный, уверенный.— Время громких фраз кончилось: сейчас им никто не верит. Я вам скажу откровенно, поскольку мы почти родственники.— Он улыбнулся и развел руками.— Вы очень плохо и поверхностно знаете людей. Они выучили все нужные слова — их запас не так уж велик. И общедоступен,—и они могут доказать вам что угодно—такова сила этих слов.

Сергей поставил рюмку. Отец продолжал:

— Они говорят: для полного счастья вам, дорогой товарищ, не хватает только оставить в Москве дом, жену, друзей и уехать на какой-нибудь остров Шпицберген добывать руду.

— Но если это действительно надо? — сказал Сергей.

— Надо,—согласился отец,— конечно, надо.

— Как же тогда быть?— спросил Сергей.

— Ну, если вы не собираетесь прямо сейчас же ехать на Шпицберген, я думаю, что эту проблему можно пока отложить,— улыбнулся отец.— Вот что я вам скажу,— голос его снова стал серьезным.— Ни к чему устраивать этот детский бунт, уходить

из дома, снимать комнату и есть по столовкам гуляш с вермишелью. Я вам предлагаю остаться здесь, иметь все и не валять дурака. В конце концов, хорошо жить — это не государственное преступление.

Сергей молчал.

— Вы не согласны? — спросил отец Ани.— Вам, очевидно, не терпится внушить мне в популярной форме ваше представление о счастье.

— Нет,— сказал Сергей.— Есть вещи, о которых мне не хотелось бы с вами говорить.

— Я понимаю, что в вашем возрасте хочется совершать поступки. Вы видите в этом некий героизм. Я хочу вам объяснить — так называемый героизм всегда вызывается необходимостью. Сам по себе он не возникает. Необходимость — вот причина всех поступков. Человечество двигают законы необходимости — это не я придумал. Те, кому это нужно, меняют свою жизнь, куда-то едут. Если надо, мы все поедем.

— Как-то странно у вас это получается,— сказал Сергей.

— Вы опять не согласны,— пожал плечами отец Ани.

— Мне кажется, таким способом можно легко объяснить и оправдать любую подлость.

— Вот-вот! — сказал отец Ани. — Вам двадцать три года, а вы все еще продолжаете играть в слова. Займитесь-ка лучше делом. В вашем возрасте человек любой страны, в том числе и социалистической, должен драться за свое место в обществе, иначе он никому не нужен: ни обществу, ни женам, ни, между прочим, невестам. А кто вы в свои двадцать три года? Жених. Вы это понимаете?

— Я не совсем понимаю, что вы имеете в виду — «драться за свое место в обществе». Кулаками, что ли, драться?

— Не притворяйтесь. Вы прекрасно понимаете, что я имею в виду.

— Я хочу сказать...— начал было Сергей.

— Только не устраивайте дискуссии,— устало сказал отец.— Хотите, я как-нибудь докажу вам противоположную точку зрения.

Сергей молчал.

В солнечный день на Садовом кольце вспыхивали яркие точки электросварки. Эстакада вытянулась во всю длину Самотечной площади.

Сергей на минуту приподнял защитные очки: небо над городом было синее, безоблачное.

А на эстакаде, работая на разной высоте, сварщики между делом перебрасывались словами.

— Вчера в цирке был! — вспышка электросварки.

— Как с билетами? — вспыхнул огонек в другом месте.

— Не пробьешься! Ему выносят рельсу, он кладет ее на шею и гнет пополам!

— Как фамилия? — спросил Сергей.

— Забыл.

— Фокус,— объяснил кто-то.

— Ты думаешь, умней тебя никого нет! — обиделся рассказчик, сидящий на верхней балке.— Там человек пять на арену выходили и чуть ли не зубами пробовали эту рельсу — никакого фокуса!

— Что, действительно здоровый парень? — спросил Сергей.

— Циклоп! Вот ты, например, тоже ничего себе, а рядом с ним — пацан!

— Его, наверно, специально откармливают! — весело предположил кто-то.

— А ты что думал! — откликнулся другой.— Каждый день гнуть по рельсе — это какую шею надо иметь!

— А потом обратно разгибать! — сказал чей-то молодой голос. — Вот жизнь!

По эстакаде прокатился смех. И снова — яркие точки электросварки.

Вокруг шумела летняя Москва, проносились машины, прозрачные троллейбусы с открытыми окнами, по тротуарам спешили прохожие.

Сергей с трудом протиснулся в большой зал института, до отказа набитый молодежью. Поискал глазами Аню — она где-то здесь, но найти ее сейчас не просто.

— Журавлев! — окликнула Сергея какая-то девушка.— Тебя в деканате спрашивали!

— Я уже был там, спасибо,— ответил Сергей, продолжая разыскивать глазами Аню.

В зале было шумно, зал аплодировал, кричал: на сцене выступали поэты: Евтушенко, Рождественский и другие.

Они сидели на стульях в глубине сцены и по очереди выходили к микрофону. Никакой трибуны на сцене не было, и поэты, открытые всему залу, стоя читали свои стихи. Сбоку за маленьким столом сидел светловолосый, взволнованный председатель, он весь вечер получал записки, объявлял поэтов.

Сергей, стиснутый со всех сторон, стоял у стены — ни одного свободного места.

— Сережа! — окликнули его.

Это была Вера.

— Место есть? — жестом спросил Сергей.

Вера развела руками.

Сергей продолжал немного растерянно оглядывать ряды, и вдруг его взгляд встретился со взглядом Ани: та тоже искала его. Она сидела в противоположном конце зала. Привстав, позвала рукой — рядом с ней было занято для него место.

Сергей пробрался к Ане между рядами, задевая чьи-то колени, наступая на ноги, извиняясь, получая дружеские толчки в спину: «скорей-скорей, не мешай!».

Поэты читали стихи: о любви, о жизни, о далеких планетах, о своих товарищах и о себе. На них внимательно смотрели, их слушали. Но не все. Верка не обращала на поэтов никакого внимания: она смотрела только на председателя. Председательствовал на вечере Виктор.

— Вы не скажете, кто из них Евтушенко? — спрашивала Веру ее соседка, показывая на сцену.

— Третий справа,— сказала Вера, продолжая смотреть на Виктора.

— С бородой? — спрашивала соседка.

— Да нет же! — вмешался какой-то парень.— С бородой это Орлов, из Ленинграда, а Евтушенко сейчас вышел.

— Насовсем? — огорчилась девушка.

Вот Виктору передали очередную записку. Он развернул ее, усмехнулся, наклонился к микрофону и прочел:

— «Товарищи поэты, так как же все-таки быть насчет физиков и лириков? Кто главнее?»

Последние слова Виктора потонули в дружном хохоте всего зала.

— А я знаю, кто это писал! — крикнул с места высокий парень.

Аня, улыбаясь, смотрела на сцену.

Там какой-то парень пытался выступить, прервав чтение одного из поэтов, и Виктор удерживал его.

Аня обернулась к Сергею: он сидел с безучастным, равнодушным лицом. Она положила руку на ладонь Сергея.

— Что с тобой? — тихо спросила она.— Что-нибудь случилось?

— Да,— сказал Сергей.

На сцене Виктор развернул очередную записку и прочел ее вслух:

— Тут просят: «Почитайте кого-нибудь из поэтов, погибших на фронте». Я от вашего имени и от своего хочу попросить об этом поэта Бориса Слуцкого.

Читает Борис Слуцкий:

Есть в наших днях такая точность,
Что мальчики иных веков,
Наверно, будут плакать ночью
О времени большевиков.
И будут жаловаться милым,
Что не родились в те года,
Когда звенела и дымилась,
На берег рухнувши, вода,
Они нас выдумают снова —
Косая сажень, твердый шаг —
И верную найдут основу,
Но не сумеют так дышать,
Как мы дышали, как дружили,
Как жили мы, как впопыхах
Плохие песни мы сложили
О поразительных делах...

— Понимаешь,— тихо говорит Сергей.— Сейчас поругались с Колькой из-за ерунды. Не пойму, что происходит.

— С каким Колькой? — спросила Аня.

— Ну, с моим Колькой — с Фокиным.

А на сцене перед микрофоном уже стоял молоденький парень и говорил срывающимся голосом:

— ... Поэты не должны так много писать о себе, хотя я понимаю, что они так уж устроены. Но все равно, не надо слишком много собой любоваться. А потом мне лично не интересно знать, что Евтушенко любит кататься на велосипеде или есть шашлык. (*Свист в зале.*) Вы меня не собьете!

Виктор поднял руку.

— Товарищи!

— Нам нужны стихи про нас и про нашу жизнь, не про меня лично, я не за себя прошу,— продолжал парень.— Помогите нам всем разобраться в жизни. Мне вот лично многое не ясно, и ничего смешного в этом нет!

Парень махнул рукой и пошел со сцены.

— Знаешь, как я называю все твои огорчения и беды? — говорила Аня, наклонившись к Сергею.— Бегство в детство. Никуда ты не убежишь. Я не верю в эти детские дружбы: товарищей следует иногда менять.

— То есть как? — не понял Сергей.

— У вас уже нет ничего общего — только воспоминания. Но нельзя же все время

вспоминать? Это приятно, но не каждый день. Кстати, именно так происходит превращение товарищей в собутыльников.

— Ерунду ты говоришь...— пожал плечами Сергей.

На сцену, отстранив Виктора, поднялся огромный парень, очевидно, демобилизованный, в широких флотских брюках и в простой куртке. Он взялся руками за микрофон и начал говорить:

— Я не люблю и не понимаю стихов. Я пришел сюда только потому, что здесь еще будет кинофильм.

Смех в зале.

— Я не понимаю стихов и говорю об этом открыто. Но вот тут товарищ, я забыл его фамилию, товарищ поэт читал стихи ребят, погибших на войне, и меня вдруг как ударило: двадцать лет назад немцы уже взяли Смоленск и подошли к Москве... Вы подумайте — к Москве! И тут уже не стало ни поэтов, ни артистов, одни призывники. И вот эти ребята, пацаны, пишут перед смертью такие стихи. Может, они не такие великие и складные, как у них,— парень обернулся к сидящим на стульях поэтам.— Вы не обижайтесь, ребята: но я не знаю, смогли бы вы, если надо, написать, как они. Я считаю, что нет. Спокойно живете, ребята!

— Да брось ты! — закричал чей-то молодой голос.— Отнимите у него микрофон.

— А я могу и без микрофона,— сказал парень в гудящий зал.

На сцену внезапно выскочила взволнованная девочка, она сначала ничего не могла сказать — только разводила руками, но потом крикнула, обращаясь непосредственно к парню в флотских штанах, который продолжал стоять на сцене.

— Безобразие! То, что вы сказали о нашем поколении,— позор! Товарищи, сколько можно слушать, что мы живем спокойной жизнью! Сколько можно об этом говорить! А кто строил Братск?!— звонко бросила она в зал.— А Гагарин?

В ответ раздались дружные аплодисменты.

— Валя строила Братск! — крикнул из задних рядов чей-то веселый голос.

— А ты бы помолчал, Ермолаев! — не растерялась девушка.— Когда летом весь факультет на целину поехал, у тебя почему-то обнаружилось воспаление среднего уха!

Зал смеялся, аплодировал, кричал. А со сцены уже звучали новые стихи:

Вы, кто в студенческой столовой,
Устав от сложностей вещей,
Толпой земной, толпой здоровой
Хозяйски требуете щей,
С собой берете сложность мира
На этот пир...

— У меня никого нет, кроме тебя,— говорила Аня, наклонившись к Сергею.— Вот сейчас все о чем-то спорят, разговаривают, кричат, а потом разойдутся — и все по одному... Мне никто больше не нужен. Ты это понимаешь?

Сергей молча положил свою руку на руку Ани и крепко сжал ее.

Вы рветесь к скальпелям и атомам,
И в глубину, и в высоту.
Рукамп собственными надо вам
Потрогать каждую звезду.

Зал напряженно ловил каждую строчку стихов.

О молодежь, ты в мир идешь
Добром и правдой веять,
А кто не верит в молодежь —
Тот ни во что не верит!

Аплодисменты покрыли последние строчки.

Вечер кончился.

По широкой институтской лестнице спускались к раздевалке ребята и девушки, и среди них были поэты, которые только что выступали со сцены и которые ни возрастом, ничем другим не отличались от своих читателей и слушателей.

— Сережа! — окликнула, пробиваясь сквозь толпу, Верка.— Ты домой идешь?

— Познакомься,— сказал Сергей Ане.— Это моя сестра. А это Аня.

— Здравствуйте,— холодно сказала Верка и снова обернулась к Сергею.

— Вы здесь учитесь? — спросила Аня и тоже посмотрела на Сергея.

— Нет, меня сюда пригласили,— не глядя на Аню, ответила Вера.— Так ты идешь домой?

— Еще нет. Я позднее.

— Тогда я пошла. — Верка стала пробираться к раздевалке.

— До свидания,— сказала Аня.

— До свидания,— кивнула Вера и крикнула через головы студентов.— Витя! Номерки у меня, не ищи!

Аня улыбалась, как будто разговор был самым приятным.

Вместе с пальто Ане передали чемодан; она вручила его Сергею.

— Что это у тебя? — Сергей приподнял чемодан.

— Я ушла из дома,— сказала Аня.

Они вышли на вечернюю площадь перед институтом.

— Что же ты об этом мне не сказала?

— Вот сказала.

Они молча прошли несколько шагов.

— Где мы будем жить? — спросила Аня.

— Можно у меня.

— Нет,— улыбнулась Аня.— Мама, папа, моя сестра, моя жена и я.

— Папы нет,— сказал Сергей.

— Прости...

Опять пошли молча, потом Аня спросила:

— Ты умеешь ходить в гости через одного?

— Что это такое?

— Сначала к моим знакомым, потом к твоим, а потом опять к моим: через одного. И так всю ночь.

Сергей промолчал.

— Тебе неудобно? — спросила Аня.—Тогда пойдем подряд по моим. — Она решительно махнула рукой.— Пошли в гости. В гостях хорошо, все танцуют, говорят. А мы сами по себе. Нам до всех нет никакого дела. Давай всем назло устроим себе веселую ночь!

Сергей и Аня танцевали под магнитофон в большой комнате вместе с другими ребятами.

Потом шли по темной улице, передавая друг другу чемодан, и в доме с темным фасадом светились окна той комнаты, где они только что танцевали, и продолжала звучать та же мелодия, а потом ее сменили другие. И другие, по одному и по два, окна све-

тились на разных этажах темных ночных домов, а Сергей и Аня шли по городу, передавая друг другу чемодан.

На рассвете они вышли из-под высокой арки какого-то дома. Шли молча, вид у них был усталый.

— Весело тебе было? — спросила Аня.

— Нет.

— И мне тоже, и всем.

— Непонятно, зачем тогда собираться?

— Может быть, ты прав, но не собираться еще хуже.

Помолчав, она добавила:

— Наверно, мы живем плохо и неправильно. Но где же та самая правильная, полная жизнь? Говорят, она находится в Сибири. Но нельзя же всем до одного уехать в Сибирь.

Бульваром они вышли к Самотечной площади. Чуть рассвело. Впереди темнела эстакада, на которой днем работал Сергей. На пустых дорожках бульвара жгли собранные в кучу листья, и легкий белый дым низко стелился над землей, он окутывал темные бетонные опоры эстакады, словно рассветный туман, и от этого асфальтовая гладь Садового кольца была похожа на застывшую реку.

Сергей и Аня шли по этой реке, взявшись за руки, и вдруг с удивлением заметили, что чемодана нет.

— А где чемодан? — спросил Сергей.— Где мы его оставили?

— А, черт с ним, вернут! — ответила Аня.

Они проходили под бетонным перекрытием эстакады.

— Смотри! — обрадовалась вдруг Аня и протянула руку вперед.

Навстречу им вдоль бульвара медленно шел слон. Его прогуливал пожилой человек в теплых войлочных ботинках. Слон тоже был обут — в чехлы, завязанные тесемками. Он ступал мягко и величественно.

— Я считаю, нам дико повезло! — рассмеялась Аня.— Здравствуйте,— сказала она пожилому человеку.— Можно я дам ему конфету?

— Не стоит,— ответил человек.— Если бы вы дали ему булку...

— Если бы он дал нам булку,— вздохнул Сергей.

— Булки кончились,— серьезно сказал пожилой человек.

Они разошлись в разные стороны. Слон уходил, все так же мягко ступая, и на его широкую серую спину медленно опускались листья осеннего бульвара.

— Вот мы и дома.— Аня остановилась у своего подъезда.—Страшно не хочется туда идти.

— Не ходи,— сказал Сергей.

— Единственная возможность сохранить какое-нибудь чувство к родителям — это не видеть их совсем.

— Тогда будем жить у нас,— коротко предложил Сергей.

— В шкафу? — усмехнулась Аня.

Сергей нахмурился.

— Слушай,— сказал он,— я тебя не понимаю. Нельзя так бросаться словами. Надо что-то решать.

Они помолчали.

— Ну, так что? — спросил Сергей.
— Что? — спросила Аня.
— Мы же не договорились.

Аня молчала.

— Я не знаю,— сказала она.— Мне еще год учиться. Как мы будем жить?
— Проживем.
— Знаешь,— устало сказала Аня,— ты прости, но я не могу серьезно говорить в такую рань: страшно хочу спать.
— А-а,— протянул Сергей.— Ну, спокойной ночи.

Фокин и еще один парень работали в ремонтной канаве под грузовиком. В просвете между колесами они видели часть двора автобазы.

Было утро, шумели машины. По двору, низко надвинув кепку, прохаживался Черноусов.

— Опять не в духе,— сказал парень, мельком глянув на Черноусова.
— А когда он в духе? — усмехнулся Фокин.
— Сегодня в проходной на вахтера наорал.
— За что?
— Да ни за что. У начальства может быть всякое настроение.
— Нарвался бы он на меня, я бы ему сразу поднял настроение.
— Смотри,— сказал парень.

Черноусов остановился возле пожилого шофера, который, подняв капот, возился в моторе. Черноусов, показывая пальцем, сделал ему какое-то замечание. Шофер что-то неуверенно ответил, и вдруг Черноусов как будто взорвался: он кричал, размахивал руками. Шофер стоял молча.

Фокин вытер тряпкой руки и вылез из-под машины.

— Ты куда? — спросил парень.
— Я сейчас,— сказал Фокин, не спуская глаз с Черноусова.

Он прошел к нему через двор, взял за плечо. Черноусов повернул злое лицо.

— Что-то я не пойму,— спокойно сказал Коля.— Социализм у нас на базе или, может быть, капитализм?
— Ты что? — удивился Черноусов. И строго добавил:— Кто тебя сюда звал? Иди работай!
— Капитализм,— утвердительно сказал Фокин.— А вы,— он усмехнулся,— частновладелец.
— Ты вот что — думай, когда говоришь,— нахмурился Черноусов.— Знаешь, что тебе за такие слова будет?
— Ничего не будет,— сказал Фокин.— Подло хамить человеку, когда ты точно уверен, что он тебе не ответит. Дядя Паша! — обратился он к шоферу.— Что же ты молчишь? На тебя орут, а ты молчишь.
— Я на тебя орал, дядя Паша? — обернулся Черноусов к шоферу.
— Да я...— нерешительно начал шофер.
— Я тебе хамил?
— Нет,— сказал шофер.— Вы на пенсию предлагали.
— Вот,— обратился к Фокину Черноусов.— Я ему на пенсию предлагал. Старые машины списываем, а людей списать почему-то не можем. Стесняемся!

— Я бы вас первого списал,— тихо вздохнул Фокин.

— Это еще кто кого,— сощурился Черноусов.— Я пока здесь начальник.

— Вот это жаль,— негромко сказал Фокин.

Черноусов не нашелся, что ответить. Лицо его побагровело.

— Я, Фокин,— медленно сказал он,— все твои шуточки помню, все слова. Ты у меня вот где,— он показал сжатый кулак,— весь!

Шоферы, стоя в отдалении, наблюдали за разговором. Черноусов заметил это, голос его принял иные интонации.

— Работяги,— он положил руку на плечо дяде Паше,— всегда один другого поймет! Мы всегда в ногу! У нас так: сказал — отрезал, налил — выпил! — Черноусов засмеялся.

— Нахамил — обнял,— подсказал Фокин.

— Что?

— Если бы мы были ровесниками,— сказал Фокин,— я бы набил вам морду.

— То есть как?!

— Очень хочется,— признался Колька.

— Ну, хорошо,— неожиданно спокойно сказал Черноусов,— иди домой. Сегодня работать не будешь. Завтра поговорим.— И негромко добавил: — Не нравишься ты мне, парень. Давно. Надо бы с тобой разобраться. Иди!

Фокин повернулся и пошел к проходной, насвистывая «Крутится, вертится шар голубой».

Черноусов направился к конторе. А рядом, за забором, шел Коля, его не было видно — только неслась мелодия этой старой незамысловатой песенки: «Крутится, вертится шар голубой»...

Был поздний вечер. Деревья под фонарями стояли желтые. Падали листья. Фокин шел, пересекая бульвар. Он сел в полупустой трамвай.

Кондукторша узнала его, улыбнулась, и он тоже узнал ее.

— Здравствуй, сестренка. Давно я тебя не видел.

— Здравствуйте,— она слегка покраснела.

Фокин шарил в кармане плаща. Девушка доверчиво смотрела на него, ожидая, что он вынет что-то интересное. Но этого не случилось. Фокин вынул руку, на ладони лежала монетка.

— А вы в прошлый раз обещали голубя,— не удержавшись, сказала она, оторвав билет.

— Цирк закрыт,— вздохнул Фокин. — Кио в отпуске.

Он присел рядом. Народу в вагоне было мало.

— Курить тут у тебя нельзя?

— Потихоньку если. А то мне влетит.

— Я в окошко.

Он приподнял раму, закурил, выпуская дым в узкую щель.

— А у вас что нового? — спросила девушка.

— Ботинки.

Она сдвинула короткие брови. Ее, очевидно, обидел ответ.

— Нет, серьезно,— сказал Колька.— Купил на прошлой неделе. Чешские. А больше ничего.

Помолчав, она сказала:

— Что-то вы сегодня не такой, как всегда.— Он вопросительно взглянул на нее. — Не улыбаетесь,— объяснила она.

Фокин молча пожал плечами.

— «Клуб имени Петрова»,— объявила кондукторша.—Следующая — «Универмаг».

Вошли пассажиры; девушка отрывала билеты.

Колька курил украдкой.

— А где же ваши ребята? — снова спросила девушка.

— У них личные дела.

— А у вас личных нет?

— У меня только общественные.

Помолчали.

— Вам сходить,— сказала кондукторша.— Пропустите свою остановку.

— Ничего, я немного проедусь, сестренка. Докурю.

— Воробьев переулок. Следующая остановка — «Школа».

Кондукторша дернула звонок. Вагон двинулся дальше.

— А что вы меня все сестренкой называете?

— Не нравится?

— Нет...

— А чего же?

— Да нет, я говорю — у меня имя есть.

— Как же тебя зовут?

— Надя.

— Надежда. Хорошее имя.

— А вас как?

— Николай!

— Коля,— сказала она тихо и рассмеялась.— Ну, вот познакомились... Следующая остановка — «Стадион».

Трамвай двинулся дальше.

— Первое время я все остановки путала, никак не могла запомнить,— говорила кондукторша,— пассажиры обижались. Им ведь какое дело. А потом привыкла. Сейчас, не глядя, могу сказать, какая остановка. Я даже наизусть учила остановки. Закрою глаза и повторяю.

Николай улыбнулся.

— Как стихи?

Кондукторша рассмеялась.

— Чего вы смеетесь?

— Я, знаете,—смущенно призналась она,— когда в школе училась, одно время стихи вдруг писать стала.

— Я и то один разок тиснул в стенгазету. Про Поля Робсона:

Его не взяли на испуг,
Приехал наконец
Далекий чернокожий друг,
Гигант, певец, борец!

— Я тоже писала общественные. Ко всем праздникам. И тоже в стенгазету:

Тихо колышутся ветви берез,
Вот наш родной подмосковный совхоз.

А еще больше про любовь. Подражательные, конечно. Смешно, правда?

— Смешно,— сказал Фокин.

— А что же вы не смеетесь?

— Я смеюсь. Внутренним смехом.— Он сделал предельно суровое лицо, нахмурил брови:— Страшно?

— Очень!

— А на самом деле в это время я смеюсь внутренним смехом.

— Неправду вы говорите, вы не устали,— сказала она неожиданно.— У вас, наверное, какие-нибудь неприятности.

— Откуда знаете?

Она пожала плечами.

— Ну-ка, дайте ваш билетик,— она взяла билет.— У вас все хорошо кончится.

— Откуда знаете?

— У вас же счастливый билетик. Вы его спрячьте.

— Обязательно.

— Вам удача будет.

— Ну спасибо, если так.

— Следующая —«Кинотеатр»,— объявила кондукторша и тихо рассмеялась, потому что объявлять было некому — вагон был пуст.

Оба замолчали.

— Завтра я отосплюсь. Выходная. А вечером в кино пойду.—Она пропела какую-то мелодию. — Это из кинокартины «Жажда». «Мы с тобой два берега». Вы не видели?

— Нет.— Он рассматривал билетик.

— Ее с завтрашнего дня пустят в «Буревестнике».

— Нет, не видел.

Замолчали.

— Вагон в парк,— высовываясь, объявил вожатый.

— Чего это он?! — удивилась кондукторша.

Фокин встал.

— До свиданья, Надя,— протянул ей руку.

— Мужчине не полагается,— смущаясь, сказала она, пожимая руку.— По этикету.

— Да черт с ним.— Уже сходя: — Хорошая вы девушка.

— Вдруг заметили? — густо покраснев, нахмурилась Надя.

— Хорошая,— подтвердил Фокин.— До свиданья.

— Счастливо вам,— кивнула она.

— Спасибо. Попробуем. Билетик-то при мне.

Он сошел. Вагон завернул в парк.

Сергей гладил брюки, разложив их на столе. Он был чисто выбрит, причесан. На нем белая рубашка. Верка разбирала книги и укладывала их на новые, только что сооруженные полки. Ей помогал Кузьмич.

— Я заметила, что ты ничего не читаешь, — говорила Вера, обращаясь к Сергею. — Вот в прошлый раз распространялся с Фокиным — «Красное и черное», «Красное и черное». А ведь не читал, только в кино видел.

— Что ты пристала к человеку? — сказала мать. — Ему некогда.

— Ну конечно, у них там проблемы. Они сейчас обсуждают сложный вопрос — где им поселиться.

— Да? — спросила мать.

— Да,— несколько смешался Сергей и посмотрел на Верку.

— Я думаю, если ты мне сказал, то из этого уже не делается тайны,— спокойно принимая его взгляд, сказала Верка и нагнулась к книгам.

— Вера, это не твое дело,— сказала мать.

— Конечно — не мое, не твое. Ты молчишь: деликатничаешь, да?

— Вам же свободней будет,— сказал Сергей.

— Нам и так не тесно.— Вера продолжала раскладывать книги.

— Вы с Виктором поженитесь — надо где-то жить?

— Нам не надо. Витька кончит, мы уедем.

— Это их дело, Вера, где они собираются жить. Они имеют право решить, как им удобнее. Ты же мне не сказала, что собираешься уезжать.

— Но, мама, я думала, это и так...

— Я понимаю,— спокойно сказала мать. И Сергею:— Но почему ты не хочешь ее привести сюда, познакомить?

— Я познакомлю, мама.

— Было бы с кем,— сказала Верка.

— Вера,— спросила мать,— а сколько раз ты видела эту девушку?

— А это не имеет значения!

— Странная логика. — Мать повторила: — Нелепая логика: не зная человека, уже заранее плохо думать о нем. Зачем это тебе? — Мать пожала плечами.

— О господи! — сказала Верка, стараясь перевести разговор в другую плоскость и садясь на пол, рядом с высокой стопкой книг.— Книги — это хорошо, когда нет лишних... Зачем это, например, «Основы аналитической геометрии», 1937 год издания. Может быть, это можно выбросить? Кошмар!

— Мне бы не хотелось,— сказала мать.— Это папины книги.

— Ой!..— испуганно вскрикнул Кузьмич, уронив на пол стопку книг, которую передала ему Верка.

— Растяпа! — щелкнула его по затылку Верка.— Помощник!

— Я нечаянно...— смущенно пробурчал Кузьмич, наклоняясь к книгам. — Что это такое? Смотрите!

— Что?

— Какие-то доку́менты,— сказал Кузьмич, поднимая с пола выпавшие из книги бумажки, разграфленные на маленькие квадратики с цифрами.

— Докуме́нты,— поправила Верка, забирая бумажки и подходя с ними к столу.

— Где вы их нашли? — неожиданно побледнев, спросила мать.

— Здесь,— показал Кузьмич книгу.— Они лежали здесь.

— Господи, каким же образом? Вот здесь?

— ,,На октябрь месяц 1941 года‘‘,— прочла Верка.— Это же почти археологическая находка, мама! Об этом можно сообщить в «Вечерку».

— Рабочая...— прочел Кузьмич.

— Это моя,— сказала мать.— Нам в госпитале рабочие давали.

— А детская? — спросила Вера.— Это моя?

— Это Сережкина; тебя еще и не было. — Мать держала карточки в руках:

— Вот дуреха, как же я могла их сюда сунуть? Ай-ай-ай! Посмотри, почти полные две декады! Это сколько же хлеба?

— Давайте справим им двадцатилетний юбилей,— предложила Вера,— «многоуважаемые карточки»!

— Ничего смешного нет,— невесело улыбнулась мать.— Нам с Сережей предстояло прожить без них больше чем полмесяца. Сейчас это трудно объяснить и трудно понять.

— А как же вы тогда прожили? — спросила Верка.

— А так,— сказала мать.— На картошке. Ночью мне нужно идти в госпиталь на дежурство, а днем я поехала за город нарыть картошки. Меня тогда солдаты подвезли: это под Сходней. Они окопы роют, а я картошку. Помню, что у меня никакого страха не было, кроме того, что мы карточки потеряли. Но зато уж потом... Солдаты куда-то ушли, вечер. Я копаю картошку, холод страшный, грязь, а я реву не переставая. А потом обратно пошла. Иду и не знаю, где немцы: может, они уже впереди меня, а мешок тяжелый и мокрый, и бросить его нельзя же никак — дома Сережка сидит голодный, и кормить его совершенно нечем, никаких запасов нет. Пришла в Москву: на улицах пусто, ходит патруль. Я Сережку быстро накормила и бегом в госпиталь. А ночью без меня приходил отец. Прямо с передовой, на два часа.

Мать посмотрела, как Сергей надевает на белую рубашку темный, хорошо сшитый пиджак.

— Он даже не стал тебя будить,— сказала мать.— Поцеловал и ушел.

— А меня? — спросила Вера.

— А тебя тогда еще не было.

— Почему?— не поняла Верка.

— Не было, и все,—улыбнулась мать.—Еще раз я видела отца зимой сорок третьего, он после госпиталя месяц жил дома.

Мать посмотрела на Верку, та поняла, о чем она думала, и едва заметно кивнула головой.

— У, черт! — тихо выругался Сергей.

— Что такое?

— Галстук никак не завязывается.

Верка подошла к Сергею и молча стала завязывать галстук.

— Осторожно, задушишь.

— Нагулял шею,—сказала Верка.— Посадить бы тебя на сорок грамм крупы. Зачем тебе такая шея?

Они не смотрели друг на друга. Один раз только она кинула на него короткий сердитый взгляд, в котором, тем не менее, можно было прочесть, что она его очень любит.

Мать сидела за столом и молчала. Вспоминала.

— Я пошел, мама,— сказал Сергей и добавил погромче:— Ольга Михайловна!

— А?— подняла голову мать.— Ты вернешься не очень поздно?

— Не очень. Я пошел.

— Я тоже пошел,— сказал Кузьмич.—До свиданья.

— До свиданья,— отозвалась Вера.— Спасибо за помощь.

— Не за что,— с достоинством кивнул Кузьмич. Он вышел.

Поправляя у зеркала волосы, Верка видела, как мать подошла к комоду, вынула из ящика небольшую пачку бумаг и снова вернулась к столу.

В комнате было тихо, только стучали часы.

Верка обернулась.

Мать, сидя у стола, перебирала бумаги, лицо ее было строгим.

И Верка догадалась, что это были за бумаги. Она подошла к матери, обняла ее за плечи, и они склонились над неровными торопливыми строчками, написанными карандашом, мать и дочь, похожие, как сестры,— одни в вечерней комнате.

Вот эти строчки:

«... Очень трудно писать, мешает артподготовка. Здесь много москвичей, есть ребята из нашего института. Одного ты знаешь — Лешка Володаев, помнишь, он приходил к нам как-то на октябрьские? Я никогда не думал, Оля, что так получится, что буду сидеть в окопе и писать тебе. Хотя, если правду говорить, иногда думал. Только не мог представить, что фашисты так близко подойдут к Москве. Я не знаю, останусь ли жив, но точно знаю, что Москва останется. СССР останется. Не думай, что я заговорил громкими словами, мы так не часто выражались вслух, но думали так всегда. Все. Целую тебя и Сережку. Артподготовка кончилась. Сейчас мы пойдем».

Гулко ударили кремлевские куранты.

В этот воскресный вечер странно было видеть Фокина, одиноко шагающего в уличной толпе. Он останавливался без определенной цели у книжных прилавков, рассеянно слушал мальчишек, энергично жестикулирующих возле витрины охотничьего магазина. Он не был похож на обычного Фокина. Он не улыбался. Он даже не замечал взглядов, которые бросали на него встречные девушки.

Он задержался возле кафе, столики которого были выставлены прямо на тротуар. Выбрал место, сел.

— Какая игра была, а?— обратился к нему сидящий напротив веселый пожилой мужчина.— А Маношин? А?

— Да,— сказал Фокин.

Он сидел молча. Мысленно перебирал события дня.

Он смотрел мимо своего соседа на вечернюю улицу, заполненную прохожими, а в голове его звучал голос Черноусова:

— ...Садись, Фокин.

— Зачем вызывали, Петр Евгеньевич?

— Садись...

— Что будете заказывать? — подошла официантка.

— Сейчас,— Фокин подвинул карточку и продолжал неслышный окружающим разговор. — ...Так в чем дело, Петр Евгеньевич?

— Не спеши,— сказал голос Черноусова,— узнаешь. Я думаю, тебе лучше всего взять вот этот лист бумаги и...

— Так вы еще не выбрали? — спросила официантка и отошла.

— Нервная,— сказал сосед.— С нашим братом, посетителем, станешь нервным.

— ... Вот здесь, Фокин, напишешь заявление...

— Ну, что будем есть? — снова подошла официантка и раскрыла блокнот.

— Бифштекс. И салатика какого-нибудь.

— Бифштекс только рубленый,— предупредила официантка, записывая заказ.

— ... По собственному желанию,— продолжал голос Черноусова.— В связи с тем, что...

— Зря стараетесь, Петр Евгеньевич. Я не больной, а вы не доктор...

— Хлеба белого, черного? Пить будете?

— Бутылку пива, жигулевского.

— ... Ну, смотри, Фокин, как хочешь, в таком случае тебе же будет хуже.

— Не понимаю, о чем вы говорите...

— Пиво только рижское,— сказала официантка, накрывая на стол. И к новым посетителям: — Вам придется подождать.

— А мы и так ждем,— сказал парень.

—... Ты, Фокин, человек антиобщественный,— сказал голос Черноусова.

— Антифокин?— усмехнулся Колька.

— Опять шутишь? Ну, шути, шути. Многие так начинали: сначала шуточки, анекдотики, а потом — понял? У меня на тебя уже собран достаточный материал.

— Какой материал?

— На каждого человека существует материал...

— Вовка! Мы здесь!— замахал рукой парень.

— ...Улыбаешься,— сказал голос Черноусова.— Посмеиваешься. Много вас таких развелось, молодых. Вокруг такая жизнь, а он улыбается. Смеешься? Над чем, собственно?.. Молчишь?..

— Один рубль сорок копеек,— сказала, подходя, официантка.

Фокин расплатился.

— Спасибо.— Официантка стала собирать посуду.

— ...Молчишь?

— Да. Ловко вы меня, Петр Евгеньевич, разоблачили.

— Садись!

— Не кричите, а то вас паралич схватить может...

Фокин закурил и встал. Он отыскал глазами автоматную будку, которая находилась тут же, в кафе, и направился к ней. Прикрыл дверь автомата, набрал номер.

— Ольга Михайловна, это опять я. Не приходил Сережка?

— Нет, Коля, нет.

— А...когда же он будет?

— Не знаю. Сказал, что задержится,— и все.

— Ну ладно...

— А он что, тебе очень нужен?

— Ну, вообще... хотелось увидеться.

— Не знаю, когда он будет. Ты... туда-то позвонить не можешь? Телефон у тебя есть?

— Есть. Ну, ладно, тетя Оля, извините. До свиданья.

Оживлена вечерняя улица, и никто из прохожих не знает, что творится сейчас с этим парнем. Он идет и всюду следует за ним голос Черноусова:

— ... Сколько тебе лет?

— Двадцать три.

— Зачем тебе портить биографию? Ты знаешь, что такое у нас в двадцать три года испортить биографию? Ты говоришь: Черноусов занимает чужое место. Кто тебе поверит? Уйди по-хорошему. Хуже будет. Не таких, как ты, обламывали...

— Гад! — вслух сказал Фокин.— Сволочь!

— Осторожней нельзя ли?

Фокин поднял голову. Он стоял грудь в грудь с незнакомым мужчиной.

— Ну, в чем дело? — не отступая, хмуро спросил Фокин.

— Не знаю,— пожал плечами встречный.— Вы меня толкнули и почему-то обозвали сволочью.

— Ладно, проходи! — сказал Фокин, локтем отстраняя его.

Огляделся. Он стоял на остановке. Издали приближался трамвай. Остановился. Трамвай Фокину был ни к чему, спешить было некуда. Но вдруг он заметил на втором вагоне знакомые три семерки.

Он вскочил на площадку — трамвай уже трогался. Вошел в вагон и...

На обычном месте кондукторши, где не раз видел он славную светлоглазую девчонку, стоял ящик-касса. В этот ящик пассажиры бросали монетки.

Фокин помолчал. Потом сказал вслух, ни к кому не обращаясь:

— Да, техника идет вперед. Однако живого человека она заменить не может.

Опустив монетку, оторвал билет, сел. Рядом, падая в ящик, звенели монетки.

— Парень!

Николай поднял голову.

Мужчина, с которым он столкнулся на улице, сидел напротив, через проход.

— Что с тобой? — спросил он.

— А в чем дело?

— Да погоди ты, спокойней.— Он пересел к Фокину.

— Что тебе надо? — нахмурился Фокин.— Кто ты такой?

— Как тебе сказать? Просто — человек.

Они встретились взглядами и долго молча смотрели друг на друга. У человека были спокойные глаза и загорелое уже немолодое лицо.

— Закурить у вас есть? — спросил наконец Фокин.

В комнате Ани было шумно, играл магнитофон, кто-то танцевал. Стол был сдвинут к стене — его уже разбирали. Между гостями, мягко ступая лапами, прохаживался пес. Сергей стоял рядом с Аней с бокалом в руке.

— Я тебя поздравляю,— говорила высокая, красивая девушка, подходя к Ане.

— Присоединяюсь,— добавил ее парень, тоже высокий, большой, в темном костюме.— Сколько тебе лет?

— Кто об этом спрашивает? — сказала красивая девушка.

— Двадцать два,— ответила Аня.

— Почему мы здесь, а не в «Национале»? Готовится домашний пирог?

— Тебе еще не надоело ходить с ним в «Националь»?— спросила Аня у красивой девушки.

— А вы куда ходите? — обратился к Сергею парень.

— Мы ходим туда, откуда легче сбежать,— сказала Аня.

— Это где же? — с интересом спросил молоденький мальчик.

— Тебе это еще рано знать,— сказал небрежно одетый парень и, обращаясь ко всем, заявил: — Сбежать можно отовсюду, кроме Петропавловской крепости.

— Я это придумал еще в прошлом году,— сказал тщательно одетый молодой человек.

— На твоем дне рождения,— сказала его жена, аккуратно одетая девочка.

— Я предлагаю выпить за Аниных родителей,— вмешался в разговор растрепанный молодой человек.

— За родителей не пьем,— отрезала на ходу Аня.

— Почему так? — удивился растрепанный молодой человек.

— Считайте, что я подкидыш,— сказала Аня.— Кто пьет за родителей подкидыша?

— Отец и мать всем обязаны ребенку, он им — ничем,— говорил небрежно одетый парень гладко причесанной надменной девушке, а та молча курила.

— Хорошо мне,— сказала красивая девушка.— У меня вообще нет родителей.

— Сирота,— засмеялся ее парень.

— К родителям нужно ходить в гости,— говорил небрежно одетый молодой человек надменной девушке,— и занимать у них деньги.

Девушка молчала.

— Неужели моя дочь так же будет относиться к своим родителям? — спрашивал растрепанный молодой человек.

— Сколько лет твоей дочери? — спросил тщательно одетый молодой человек.

— Скоро год.

— Счастливый отец,— усмехнулся тщательно одетый молодой человек.

— Такой счастливый, даже противно. Хочешь, я с тобой поделюсь этим счастьем? Почему у вас еще нет детей?

— А у вас есть дети? — спрашивал небрежно одетый молодой человек надменную девушку.

— У нас нет няньки, и мы сторожим нашу дочь,— говорил растрепанный молодой человек.— Это не дочь, а караульная служба.

— Говорят, если родить сразу троих — дают отдельную квартиру,— сказала красивая девушка.

— Вот вам способ избавиться от родителей,— сказал небрежно одетый молодой человек.

— Нет,—сказал молодой растрепанный отец.— Разве угадаешь, сколько сразу их родится? Никогда!

— Вот человек, который может быть отцом огромного семейства, — сказала Аня, обнимая большого парня.

— Зачем? — спросил тот.— У меня есть квартира.

— Ты не знаешь, Хемингуэй придет?— спрашивал тщательно одетый молодой человек у Ани.

— Обещал,— сказала Аня.

— Хемингуэй? — не понял Сергей.— Откуда?

— Оттуда,— сказал небрежный молодой человек.— И прямо сюда.

— Все, как в прошлом году,— говорила Аня красивой девушке,— или как на твой день рождения, или как на Новый год, только елки нет.

— А я никогда не устраиваю день рождения,— говорил небрежно одетый молодой человек.— Есть другие поводы, чтоб просто так напиться.

— Эй, вы! — сказала Аня, обращаясь ко всем.— Придумайте что-нибудь!

— Скука — нормальное состояние мыслящего человека,— доказывал надменной девушке небрежно одетый молодой человек.— Пора с этим примириться.

— Я могу продекламировать стихи,— предложил молодой отец.

— Выключите магнитофон,— сказала Аня.— Декламируй!
— Я не понимаю стихи, когда их читают вслух,— сказала красивая девушка.
— Может, лучше басню прочесть? — спросил молодой отец.

Козу зарезал Архимед:
Морали в этой басне нет,—

прочел вдруг небрежно одетый молодой человек.
— Это тоже я придумал,— сказал тщательно одетый молодой человек.
В передней раздался звонок.
— Легок на помине,— сказала Аня.
В комнату вошел высокий, крепкий, бородатый человек в пальто, надетом на толстый, грубой вязки свитер, с большим свертком в руках. Он курил трубку.
— Кто это? — спросила надменная девушка небрежно одетого молодого человека.
— Хемингуэй,—спокойно сообщил он.— Эрнест Хемингуэй.
Девушка не успела удивиться — громкие возгласы приветствовали вошедшего. Вместе с ним вошли еще трое: один из них был Олег, бывший муж Ани, с молодой женщиной.
Как бы сдерживая приветственные крики, бородатый поднял руку. Аня тут же подскочила к нему, и он нежно поцеловал ее, затем, не раздеваясь, обошел всех и сказал каждому, протягивая большую руку:
— Эрик, Эрик, Эрик...
— Раздевайся,— говорила ему Аня,— а то мы тут все закисли.
В большом свертке, который принес Эрик, оказались настоящие лапти, которые Аня тут же надела, сбросив туфли, и большой чугун картошки в мундире.
Картошка имела успех.
— Здорово! — восторгалась Аня.— Откуда вы ее притащили?
— Из «Метрополя»,— сказал Олег.— Блюдо по спецзаказу — картошка ля рюсс в простонародном чугуне.
— Эрик придумал? — спросила красивая девушка.
— Эрик,— подтвердил Олег.
— Красиво! — сказала девушка.
— Раздевайся! — сказала Аня.
— Не могу. Еще три обязательных визита, даже работать некогда,— развел руками Эрик и легонько толкнул одного из тех, с кем пришел:— Трогай!..
И они вышли из комнаты.
— Картошку на стол!— скомандовала Аня.
Кто-то взял чугун и высыпал на коричневый полированный стол картофель. Все брали его ложками — он был слишком горяч, чистили, катали в ладонях.
— Почему вы весь вечер молчите? — спрашивала красивая девушка Сергея.
— Я здесь никого не знаю.
— Это еще лучше. Среди своих всегда так скучно.
— Мы здесь все свои,— сказал небрежно одетый парень, обращаясь к надменной девушке.
— Как дела? — спрашивала Аня у Олега.
— Так себе.
В дверь постучали.
— Да! — крикнула Аня.

Это была ее мать.

— Сережа, вас к телефону,— сказала она, не заходя в комнату.

Сергей вышел в коридор. Трубка лежала на деревянной полке.

— Я слушаю,— сказал Сергей.— Иван?.. Да, это я. Говори громче, ничего не слышу... Что?.. По-моему, ты преувеличиваешь... Да, можно подумать, что Колька первый раз не пришел домой ночевать. Обойдется... Да, я так считаю... Напрасно. Ну, привет.

Он повесил трубку, вошел в комнату и остановился пораженный: по составленным в длинный ряд стульям, как по помосту, ходила высокая красивая девушка. Она ходила легко и свободно, останавливалась, делала повороты, улыбалась.

Магнитофон играл какой-то медленный танец. Девушка двигалась в такт музыке, а небрежно одетый парень комментировал происходящее:

— Фасон — осенне-зимний. Практичное платье из легкой шерсти для балов, приемов и вернисажей. Хорошо гармонирует с изящным шарфом той же расцветки. Линии — современные, начинаются от горла и кончаются простыми складками на позвоночнике.

Совсем уже опьяневший мальчик смотрел, как прямо перед его глазами мелькали длинные туфли на тончайшем каблуке, и ничего не мог понять.

Девушка увидела Сергея, спрыгнула со стола.

— Танцы! — объявила она.— Танцуем?

— Да,—сказал Сергей.

Они танцевали.

Олег танцевал с Аней; в лаптях она была очень низенькой.

— Я видел в хронике моды: очень похожи,— сказал Сергей.

— А я манекенщица,— сказала девушка.

Большой парень танцевал с аккуратной девушкой, и ей это очень нравилось, а тщательно одетый молодой человек тем временем разговаривал с молодым отцом и небрежно одетым парнем. Надменная девушка молча слушала, сидела прямо и курила.

— Можно узнать ваш телефон? — говорил большой парень, танцуя с аккуратной девушкой.

— Я замужем, — сказала девушка.

— Я же у вас не руку прошу, а телефон. Ну, на какую букву он начинается?

— На «к»,— ответила девушка.— Но больше я вам ничего не скажу.

У радиолы сидел коротко подстриженный парень и перебирал пластинки. Вот он сделал потише магнитофон и сказал:

— Тише! Сейчас я вам сделаю сюрприз, что-то вроде лаптей и картошки.

Он выключил магнитофон, поставил пластинку; она была старая.

— Летят утки, летят утки,— запел женский голос,— и два-а гуся...

— Ох, кого люблю, кого люблю — не дожду-ся...— неожиданно сильным голосом пропела манекенщица.

И, сидя на подоконнике, она пропела до конца всю эту длинную прекрасную песню. Магнитофон был сразу же выключен, и она пела одна, полным, довольно низким голосом, повышая его, где надо. Она сама растрогала себя печальными бабьими словами этой песни, и глаза у нее стали от слез большими. Но она все-таки не заплакала, допела песню до конца и осталась сидеть на подоконнике, неожиданно превратившись в простенькую русскую девочку.

— Ну, вот,— сказал небрежно одетый молодой человек,— теперь мы имеем полный сервис: лапти, картошка и старинная обрядовая песня. Не хватает только медведя и цыган.

Пока манекенщица пела, кто-то успел нанизать картофелины на длинный шпагат — получился венок, и его торжественно надели на Аню. Уже снова играл магнитофон.

— Потанцуем? — предложила Сергею Аня.

— Нет! — сказал Сергей.

Он остался за столом. Аня танцевала с картофельным венком на шее. Неосторожное движение — шпагат порвался, и картофелины покатились по полу, и это почему-то всех рассмешило.

— Ну, за что выпьем? — обратился к Сергею небрежно одетый молодой человек.

— За картошку,— сказал Сергей.

— Тогда уж лучше за репу.

— Я хочу выпить за картошку,— повторил Сергей.

— А тост вы про нее сказать не хотите? В стихах.

— Любовь — она, конечно, не картошка,— вдруг прочел молодой отец и запнулся: дальше он не знал.

Сергей сильно ударил по столу. Все недоуменно посмотрели на него, в комнате стало тихо: только крутился магнитофон.

— За картошку,— сказал Сергей и выпил при общем молчании.

— Это называется тост под барабан,— процедил небрежно одетый молодой человек.— Опытные ораторы прошибают ладонью стол.

— Я не понимаю, что ты хотел сказать.— Аня подошла к Сергею.

— А я понимаю,— сказал небрежно одетый парень,— догадываюсь.

— Что ты понимаешь? — спросил Сергей.

— Опуская все детали, подробности, разъяснения, заклинания и уверения, я назову ваши разнообразные мысли по поводу картошки так: квасной патриотизм.

— Как? — переспросил Сергей.

— Квасной. От слова квас. К этому нельзя относиться серьезно.

— А к чему вообще нужно относиться серьезно? — спросил Сергей.— О чем ты можешь серьезно говорить?

— Это провокационный вопрос,— усмехнулся тщательно одетый молодой человек,— его можно задать и вам.

— А я отвечу,— сказал Сергей,— как бы вам ни показалось это смешно.

Он помолчал, а потом начал говорить, останавливаясь перед каждым словом:

— Я отношусь серьезно к революции, к песне «Интернационал», к солдатам, и живым и погибшим, к пацану, который растет у моего друга, и к картошке, которой мы спасались в голодное время.

В комнате стало тихо.

— Что с тобой? — тихо спросила у Ани красивая девушка, заметив, как она побледнела.

— А как вы относитесь к репе, вы мне все-таки не ответили? — спросил небрежно одетый молодой человек.

И тут же получил по щеке от Ани.

Сергей надел пиджак и, не говоря ни слова, при общем молчании вышел из комнаты.

— Зачем ты сказал эту гадость? — спросил тщательно одетый молодой человек.

— Автоматически,— усмехнулся небрежно одетый.

Аня выскочила за Сергеем.

Все остались в комнате.

Ребята сидели молча. Магнитофон продолжал крутиться.

Аня догнала Сергея на лестнице. Они молча взглянули друг другу в глаза.

Всегда ровная и невозмутимая, Аня сейчас была другой. У нее было растерянное лицо.

— Ну, что? — спросил Сергей.— Опять разговаривать будем?

— Нет,— Аня посмотрела прямо на него.

Мимо по лестнице спускались ребята. День рождения кончился.

— Ну, тогда собирайся — и пошли! — решительно сказал Сергей.

— Куда пошли?

— Ко мне.

— Я не могу сейчас. Понимаешь, я...

Но Сергей не дал ей закончить.

— Ну, как хочешь,— отрезал он.— Думай сама. А разговоры все кончились.

И пошел вниз по лестнице.

Он вышел из подъезда вместе с остальными. Шли молча. Рядом с Сергеем шагал коротко подстриженный парень.

— Ты молодец,— сказал он.— Мне всегда хотелось дать Лешке по морде.

— Ну, и дал бы.

— Тебе в какую сторону? — спросил парень.

— Налево.

— Мне тоже.

Ночная улица была пустынна. Белесые трубки ламп дневного света, казалось, висели прямо в воздухе.

Ребята шли, прощались на ходу, молчаливые и серьезные.

За окном шел дождь.

Сергей сидел в комнате, где никого не было, кроме спящей сестры. Он подошел к буфету, отодвинул стеклянную дверцу, достал кусок хлеба. Начал есть, стоя перед буфетом, и вдруг заметил задвинутую в угол нижней полки начатую бутылку. Он достал ее и поставил на стол. Огурцы и хлеб положил на расстеленную газету. Налил водки, выпил.

Он сидел неподвижно, подперев руками голову, смотрел на стол. Дождь продолжал стучать в окно — монотонный и нескончаемый...

Неожиданно несколько капель упали на газету. Сергей вздрогнул.

Рядом оперлась рука в мокром обшлаге солдатской шинели.

Сергей поднял голову.

Перед ним, опершись о стол, стоял солдат. Молодой, усталый, в каске и мокрой шинели. Сергей хотел встать, но солдат сказал ему:

— Сиди! — И сел сам.

Они сидели друг против друга.

— Что с тобой? — спросил солдат.

— Ничего,— сказал Сергей.

— Пьешь один?

Сергей промолчал.

— Налей и мне,— сказал солдат.

Сергей налил. Они молча выпили.

— Вот ты какой,— сказал солдат и, посмотрев на спящую, спросил:— Это твоя жена?

— Нет, сестра.

— Сестра? — переспросил солдат.— А как ее зовут?

— Верка.

— Вера,— повторил солдат.— А где мать?

— На дежурстве.

— И ты работаешь?

— Да.

— Слушай, я никогда не думал, что у меня будут двое таких ребят. Ты меня хоть немного помнишь?

— Я думал, ты старше,— сказал Сергей.— Вы все такие были?

— Мы были такие, как вы,— сказал солдат.

— Хорошо, что ты пришел,— сказал Сергей.

Солдат внимательно посмотрел на него.

— Что с тобой?— снова спросил он.— Ты можешь мне сказать?

— Да. Мне надо, чтобы ты мне многое объяснил.

— Что я могу тебе объяснить?

— Все. Я никому так не верю, как тебе. Понимаешь — мне надо с тобой посоветоваться. Мне сейчас очень плохо!

— Тише,— сказал солдат.— Ребят разбудишь.

Сергей оглянулся...

Вокруг него были не стены его комнаты, а длинные нары блиндажа, на которых вповалку спали солдаты: русые, черноголовые, стриженые,— спали тяжело и устало, но лица у них во сне были совсем молодые и даже детские, еще не тронутые бритвой.

— Они живы? — спросил Сергей.

— Не знаю, я могу показать только тех, кого убили раньше меня. Вот его, и его, и этого...

Спят солдаты, во сне спокойны их лица.

— Их всех убили утром. Очень рано: часов в пять, в атаке.

— А ты? — сказал Сергей.

— Меня убили через день, тоже утром, тоже в атаке. Дождь с ночи был, осень.

— Страшно было? — спросил Сергей.

— Страшно.

Проходят спящие лица солдат.

— Бежим через лес, кричим. Рядом ребята падают, а мы не останавливаемся — бежим. В лесу всегда непонятно, откуда стреляют.

— Ты знал, что тебя убило?

— Нет, я думал — выживу. А потом понял, что все, конец! Другие побежали дальше, вперед. Я не знаю, кто добежал.

Один из спящих солдат проснулся, стал тихо будить другого. Они начали одеваться, натягивать сапоги.

— Выпьем,— сказал Сергей солдату.

— Давай. Я пью за тебя.

— А я за тебя. Я бы хотел тогда бежать рядом.

— Нет, не надо,— сказал солдат.

— А что надо?

— Жить!

— А как? — сказал Сергей.— Как?

Солдат встал. Двое других ждали его у выхода из блиндажа.

— Сколько тебе лет? — спросил солдат.

— Двадцать три.

— А мне двадцать один. Я младше тебя на два года. Как я могу тебе советовать?

Он надел каску, поправил автомат.

Блиндажа уже нет, это снова комната.

— Ты уходишь? — спросил Сергей.

— Мне пора.

— Папа...— совсем тихо сказал Сергей.

— Я пошел,— сказал солдат и ободряюще кивнул.— Меня ждут товарищи.

Его шаги затихли по лестнице...

Сергей остановился у окна. Дождь кончился. Внизу блестел мокрый асфальт улицы.

Большой город спал. Как маяки, светились огни на верхушках высотных зданий.

Тишина в городе. Три солдата идут по ночным улицам. Чуть побледнело небо на востоке.

Медленно идут солдаты, положив на автоматы спокойные руки.

В тишине улиц застыли влюбленные пары.

Неподвижно стоят парень и девушка. Он тянется к ней губами, она легко отстраняется.

— Ну что ты,— говорит парень.— Ну кто нас сейчас видит?

Поцелуй.

За их спинами проходят трое юношей, трое солдат Отечественной войны.

В тишине улиц мерные шаги солдатского патруля.

Приближается рассвет. Вдали кремлевские куранты пробили четверть.

Зажглось окно. Второе.

— Это у соседей,— сказал один из солдат.— А вон то рядом — наше. Там живет моя мать.

Снова зажглось окно. Еще одно, и еще. Людям пора на работу.

Снова пробили кремлевские куранты — две четверти.

Зажглось еще несколько окон.

Хлопнула дверь в подъезде, другая. Двор начал заполняться людьми — это те, кому сегодня в утреннюю смену.

Кремлевские куранты пробили три четверти. В домах продолжали зажигаться окна.

Наступал день.

Все оживленнее становилось на улицах. Люди спешили к своим делам.

Застегивая на ходу плащ, шел Сергей.

Вышел из своего подъезда Иван.

У табачного киоска остановился Колька.

Вот они оказались рядом в потоке прохожих. Встретились глазами.

—...Нашелся! — это было первое, что подумал Сергей, увидев Кольку.— Где же он пропадал всю ночь? Страшно рад его видеть!..

— Привет,— сказал Колька.

— Привет,— сказал Сергей.

— Здорово! — присоединился Иван.

Они пошли вместе.

—...Хорошо, когда ты идешь вот так, рядом,— думал Колька,— когда ты встречаешь человека и он спрашивает: «Парень, ну, что с тобой происходит? Чем я могу тебе помочь?» А что со мной происходит? Ничего, все как надо. Главное — мы вместе и я знаю, что мне делать дальше...

—...Ребята,— думал Иван,— вы, наверно, на меня часто обижаетесь, но это вы зря: у меня же столько всяких дел, и пацан, и Люся. Вы это еще не можете понять... Я не умею говорить, как, например, Колька, но если я вам нужен, я всегда, сразу...

— ...Главное — не быть одному,— думал Сергей.— Один ни черта не может, вместе мы можем все. И надо жить для всех: для Кольки, для Ивана, для Ани — для всех, только тогда ты не сволочь. Надо, чтоб все было не зря. Я еще только начинаю жить, и, как бы ни было трудно, я должен сам во всем разобраться. Я разберусь... ...

— Забыл сигареты,— сказал Иван, ощупывая карманы.

Колька протянул ему пачку.

Они шли втроем, их задевали плечами утренние прохожие. Вокруг шумела будничная, деловая Москва.

Был понедельник, первый рабочий день недели.

Сценарий «Мне двадцать лет» относится к тем немногим произведениям кинолитературы, читая которые испытываешь одновременно и радость открытия и радость узнавания. Авторы ведут тебя по утренним, подернутым туманом улицам Москвы, смешивают с потоком спешащих на работу людей, поднимают на леса новостроек, и вдруг как будто привычное, примелькавшееся оборачивается неожиданным и прекрасным. И Чистые пруды ночью, и подъезды домов, захваченные влюбленными, и пустынные полночные трамваи, и первый снег — в городе особенно заметна его белизна — все освещено необычным и пронзительным светом—светом таланта.

Искусство дало многим городам вторую жизнь. Мы знаем Петербург Пушкина и Достоевского, Париж Писарро и Марке. И наше кино уже создало мрачно-величественный, предчувствующий свою гибель Санкт-Петербург Пудовкина и революционный Питер Эйзенштейна. Я не хочу проводить рискованных параллелей, но хочется верить, что с фильма «Мне двадцать лет» начнется кинематографическое освоение Москвы. Во всяком случае, радостно, что мы увидели ее такую — не крикливо раскрашенную, точно снятую с этикеток парфюмерии и кондитерских коробок, а живую, теплую — Москву, не только пейзаж, а и дом, обжитой и любимый.

Быт и поэзия слиты в этом сценарии. Здесь его секрет и обаяние, здесь его принцип. Авторы берут, кажется, обычное и понятное, смотрят на него острым, непредвзятым взглядом и открывают очень важное.

Наше кино, к сожалению, еще очень поверхностно говорит о молодом поколении. Незнание рождает схему. И появляются часто фильмы, в которых действуют только два сорта молодых людей: энтузиасты и стиляги. Или—или. Между этими полюсами ничего. Сценарий Хуциева и Шпаликова открыто тенденциозен. Авторы знают, что защищают и против чего борются. Но они нигде не унижают своего читателя

и зрителя, не сажают его за парту для скучных нравоучений, а говорят с ним на равных. Герои будущего фильма сложны, к ним сразу не приклеишь этикетку. Это ребята, чье детство начиналось под звуки сирен воздушных тревог, знающие своих отцов только по старым, довоенным фотографиям и коротким фронтовым письмам. Сейчас им двадцать два — двадцать три года, они начинают самостоятельную жизнь. И они раздумывают, спорят, мучаются. Вопрос: как жить?—встает перед ними требовательно и остро, как встает он перед каждым поколением, вступающим в жизнь.

У иных читателей могут возникнуть сомнения— а к чему раздумья, мучения? Разве и так не все ясно и бесспорно? Конечно, общие исторические цели нашего общества ясны и непреложны, конечно, есть немало молодых людей, которые сразу определяют свой путь в жизни. Но не для всех свой индивидуальный путь, свое единственное место в жизни определить легко. Таковы герои сценария «Мне двадцать лет». И авторы с уважением относятся к их нравственным поискам, к их душевным драмам. Они понимают, что выстраданные истины всегда дороже и крепче усвоенных механически.

Но они не делают скидки своим героям и спрашивают с них полной беспощадной мерой. Когда в финале сценария герой, обращаясь к погибшему отцу, спрашивает: как жить? — а отец отвечает: «Я младше тебя на два года. Как я могу тебе советовать?»,— это не только великолепное художественное прозрение. Не только образ прошедшего времени и всплеск горечи: ведь им, сложившим свои головы, было только по двадцать лет. Нет, это и спрос с героев. Их отцы уже в двадцать один год исполнили свой долг, прожили жизнь недаром.

И этой же мерой народных жертв, человеческого подвига судят авторы тех оторвавшихся от жизни мальчишек, для которых слово «народ» — пустой звук, а картошка — только пикантное блюдо из ресторана «Националь», картошка а ля рюсс, которую можно топтать ногами.

Да, авторы открыто тенденциозны, их симпатии и антипатии обнажены. Но они нигде не подгоняют жизнь под свои вкусы. Они показывают честно и то что им нравится, и то, что не нравится совсем. Они не ведут своих героев за ручку, услужливо убирая все трудности на их пути. Они предоставляют им самим разобраться во всех сложностях. Но авторы верят в своих героев, верят в общество, которое их воспитало. Отсюда светлый, оптимистический колорит сценария.

О сценарии, как и о фильме, когда он выйдет на экран, будут много спорить. Это естественно. Такая беспокойная судьба всегда уготована произведениям, открывающим новые стороны жизни и в какой-то мере новые характеры. В этих характерах еще не все определенно и не все ясно.

Жизнь героев и сами они, такие, какими показаны в сценарии, не могут выглядеть обобщенным портретом всего молодого поколения. В нем встречаются самые разные характеры. Но прежде всего его облик определяют ясная убежденность, готовность к героическому подвигу. Святое беспокойство и нежелание жить кое-как, ото дня ко дню, без большого волнения, без свершений, без того, чтобы вмешаться в жизнь и оставить в ней заметный след,— объединяет сегодня всех представителей молодого поколения, серьезно относящегося к жизни, поколения строителей коммунизма. Этим беспокойством отмечены и герои сценария «Мне двадцать лет». В нем есть пока и вещи бесспорно не до конца удавшиеся и даже неудавшиеся совсем. Замысел ряда сцен пока что явно интереснее их решения. Многое предстоит додумывать авторам и в характере главного героя— мы должны яснее понять, за что его полюбила Аня, и в финальном решении судьбы самой Ани — пока оно не органично. Но надобно помнить, что, хотя сценарий предлагается на суд будущего зрителя, работа над ним еще будет продолжаться. Она окончится, только когда будет смонтирован последний метр отснятой пленки. В этом специфика кино. И она особенно действенна в том случае, когда одним из авторов сценария выступает сам режиссер. Так что отложим окончательную и полную оценку «Мне двадцать лет» до выхода фильма.

Ю. ХАНЮТИН

Н. ЗАЙЦЕВ

Бегство и возвращение мистера Мак-Кинли

Интересным событием в жизни нашей кинодраматургии явилась публикация на страницах «Правды» сценария Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли».

Предполагается совместная постановка фильма по этому сценарию с одной из зарубежных студий с участием видных мастеров кинематографии. Мы надеемся в дальнейшем познакомить читателей с творческими планами создателей фильма.

Здесь мы печатаем статью искусствоведа Н. Зайцева о сценарии Л. Леонова.

Писатель — чувствилище своего времени. Это определение по справедливости приложимо к Леониду Леонову, хотя его произведения не так уж часто отмечены броскими приметами сиюминутной злободневности.

Обстоятельность и пластическая рельефность прозы, напряженная динамика драмы, гражданственный нерв публицистики — таков могучий леоновский арсенал. И к какому бы роду писательского оружия ни обращался Леонов, его острие направлялось на защиту основных человеческих ценностей. Боль и гнев современника, его любовь и надежда находят мощный отзвук в леоновском творчестве.

Отчетливо и обостренно выразил Леонов императив сегодняшнего дня истории в своем новом произведении — киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли», опубликованной в газете «Правда».

Нет — атомному психозу холодной войны. Да — теплоте человеческих сердец. Предостережение равнодушным и устрашенным. Вера в разум простых, честных людей мира. Все это высказано в леоновской киноповести на высоких нотах художнического темперамента. Страстный голос драматурга звучит здесь в своеобразной тембровой окраске — с гневным сарказмом и тревожной иронией, как бы изнутри подсвеченными доброй усмешкой.

«Бегство мистера Мак-Кинли» написано по-леоновски остро и метафорично. В его стиле, интонации, изобразительных приемах много характерно леоновского. Но немало в нем и нового, чего-то как будто бы даже неожиданного для леоновской палитры.

Начать хотя бы с материала. До сих пор Леонов писал о том, с чем связан всеми корнями своей души,— о русском, о советском, о людях и действительности, изученных им глубоко и досконально.

«Бегство мистера Мак-Кинли» — первое обращение Леонова к картинам зарубежной жизни, выходящим за рамки освоенного им материала. Но эта вещь так же выношена, вышла из самого сердца художника, как и другие его лучшие произведения.

Киноповесть написана летом 1960 года. Опубликована же в начале 1961 года, то есть после поездки Леонова в Соединенные Штаты Америки, давшей ему возможность прокорректировать написанное живыми наблюдениями.

Большой художник современности не вправе отвлечься от того, что происходит за пределами его страны. Сегодня быть патриотом своей Родины — значит быть активным борцом за мир для всего мира. Ныне каждый уголок нашей планеты напрочно связан техникой (как полезной, так и губительной для человека) со всеми другими. Потому изоляция, ни физическая, ни духовная, просто неразумна да и немыслима. Нет, на земле не стало теснее. Только теперь люди должны больше знать и уважать друг друга. Советские люди понимают, что достижение прочного мира зависит не только от них, но

и от тех, кто живет на других континентах земли. Кто же они? О чем думают, что чувствуют? Чего желают? Эти вопросы все настоятельнее возникают перед нашим искусством.

Теперь «зарубежная тематика» — не просто одно из «специальных» ответвлений искусства. Здесь уже нельзя ограничиваться информационно-пропагандистскими задачами, хотя и они остаются важными и необходимыми. «Зарубежная» тематика сегодня особенно настоятельно требует философского осмысления. Вот почему сегодня к ней обращается такой глубоко думающий художник, как Леонид Леонов. Вот почему другой талантливый драматург — Николай Погодин — пишет пьесу об Альберте Эйнштейне. «Фауст и смерть» Александра Левады, «Гибель богов» Анатолия Софронова — эти произведения советской драматургии в разных аспектах и интонациях затрагивают серьезные вопросы международного характера.

Леонов не мог не сказать своего слова в защиту мира, желанного и необходимого для всех честных людей земли. Слова, исполненного раздумий, осмысляющего насущную и ответственную тему во всей ее сложности и противоречивости.

Еще раньше Леонов произнес это слово устами гражданина и народного депутата. «Мир есть величайшая ключевая ценность нашего бытия, без которой утрачивают смысл и силу все прочие блага и радости жизни»,— говорил Леонов с трибуны Верховного Совета. Теперь он говорит это словами и образами художника.

Предназначая свое новое произведение для экрана, Леонов, снова выступающий в роли сценариста, смело и широко пользуется разнообразными выразительными средствами кино.

В искусстве экрана, предполагающем достоверность изображаемого, гораздо труднее, чем, скажем, в театре, оправдать условность, игру символов и аллегорий, то есть как раз то, что так характерно для прежних произведений Леонова. Но это вовсе не значит, что в киноповести Леонов перестал быть самим собой, отказался от своих стилевых пристрастий. Нет, он и здесь, даже еще шире и смелее, чем прежде, использует условность и символику, наполняя их глубоким жизненным содержанием, остроумно находя мотивировки для органического слияния условности и конкретной достоверности.

Условна уже сама исходная предпосылка киноповести. В кратком предуведомлении автор говорит, что он стремился «накидать приблизительный ход вещей, если дело с разоружением затянется и международная жизнь останется без изменений». События сценария явно вымышлены автором. Но вымышленное рисуется драматургом как возможный вариант действительности.

Перед нами возникает образ некоего Мак-Кинли, обитающего в некоей заокеанской стране. Приключившееся с мистером Мак-Кинли необычайно до фантастичности. И в то же время очень точно и правдиво в своей социально-психологической основе.

Мистер Мак-Кинли — мелкий служащий важного учреждения. По долгу службы ему приходится присутствовать при рассмотрении удивительных изобретений и прожектов, порожденных холодной войной, страхом перед возможным ее «горячим» вариантом.

Самое грандиозное среди таких изобретений — подземные сальватории фирмы Боулдера. В этих убежищах можно «законсервироваться» на несколько сот лет, чтобы перешагнуть через эру ядерной войны. Такая возможность соблазняет и мистера Мак-Кинли.

Нет. Он не патологический трус. И боится он не столько за себя, сколько за своих детей. Своих будущих детей.

Мистер Мак-Кинли уже немолод. Он не обременен особыми добродетелями и всего менее — гражданскими. Но все же он довольно симпатичный, совестливый и честный человек. Словом, вполне средний человек западного мира.

У героя киноповести есть одна всепоглощающая мечта и страсть — он очень любит детей. И не только тех, которых сам хотел бы иметь. Но и соседскую девочку, и многочисленных малышей своего квартала — вообще всех детей.

В списке главных действующих лиц киноповести Мак-Кинли значится первым. На последнем — по порядку, но отнюдь не по значению — дети. Дети — как собирательное понятие, как олицетворение счастья, будущего человечества.

Не только в списке персонажей, но и по сюжету, по существу между главным героем и детьми — его любовью, радостью и надеждой,— стоят патологически изощренные изобретатели и наглые бизнесмены холодной войны, вышколенные администраторы и парламентарии, спекулирующие высокопарной фразеологией гражданственности, бес-

сильные священнослужители и даже... сам дьявол в образе бульварной девицы. Между героем и его мечтой встают все эти темные силы.

Когда-то сильные мира сего улавливали души доверчивых людей, таких, как Мак-Кинли, на приманку загробной жизни в небесах. Теперь предприимчивые бизнесмены предлагают им — разумеется, в зависимости от их материальной состоятельности — различные суррогаты райских блаженств под землей. Да еще обещают воскрешение через несколько сот лет, хотя никто не может поручиться, в какой мере будет походить на рай наша планета после «очистительного» ядерного смерча.

С едкой иронией рисует драматург атрибуты боулдеровского подземного «рая» — его стерильные интерьеры, благоуханные омовения и розовые одеяния клиентов, которых под «шелковистую» убаюкивающую мелодию приятно щекочут прикосновения миловидных служительниц, похожих на царственных монахинь или опечаленных богинь.

Все это может показаться фантастичным. Но строительство подземных противоатомных убежищ уже перестало быть за рубежом проектом. Оно уже ведется и рекламируется. Оборудовать их так, как описано у Леонова, и даже пышнее — вполне по средствам деловитым бизнесменам.

Леонов вскрывает парадоксальное смещение формы и сути этого изобретения: гораздо более, чем внешняя, фантастична его социально-психологическая сторона — отказ от мира и полноты земной жизни во имя сомнительных радостей подземного «рая». В киноповести сальваторий ассоциируется то с кладбищем («приземистое и сумрачное здание крематорского стиля»), то с тюрьмой (герой разгуливает там в «фирменном полосатом, пижамного образца костюме», в «полукаторжном облачении»).

И за это «каторжное» место мистер Мак-Кинли должен еще уплатить сумму, превышающую его скромные сбережения. Чтобы добыть эти деньги, он решает обольстить богатую старуху, готовится даже убить ее.

В этом сюжетном ходе также заключена парадоксальная, чудовищная несообразность: во имя спокойного семейного счастья, права иметь детей он вынужден вести азартную охоту на старуху. Решение мистера Мак-Кинли — не результат его безнравственности и кровожадности. Им движет страх. Человек «придирчивой душевной чистоплотности», «примерный аккуратист», он, прежде чем решиться на крайние меры, испробовал все менее преступные средства.

В похождениях и приготовлениях леоновского героя нетрудно уловить своеобразную параллель с сюжетной ситуацией, в которую в свое время Достоевский поставил Раскольникова.

Связь Леонова с Достоевским давно уже «разоблачена» критикой. Не скрывал ее и сам Леонов.

Новое состоит в том, что на этот раз Леонов прибегает к открытому пародированию «достоевщины». Такая интонация предопределена и самим жанром произведения, представляющего собой драматический памфлет, и характером героя.

В Мак-Кинли есть что-то от чеховского «человека в футляре» Беликова — он столь же замкнут и осторожен, одержим желанием спрятаться в какой ни на есть футляр, пусть даже очень похожий на гроб. Понятно, что при таких беликовских чертах характера мистер Мак-Кинли не очень-то пригоден к миссии Раскольникова. Потому-то так смешон он, обманутый в своих надеждах добыть место в сальватории ценой жизни ненавистной старухи. Она оказывается куда проворней и хитрее его. Ее хищный носатый профиль зловеще ухмыляется наивности Мак-Кинли.

Полемически заостренный оборот неожиданно принимает у Леонова и тема Достоевского — «смирись, гордый человек». Герой леоновской киноповести — человек не очень гордый, но и он в конце концов не пожелает смириться перед участью подземного прозябания.

Действие сценария занимает несколько дней. Но мы узнаем немало и из предыстории героя, и не только героя, но и того мира, в котором он живет, — из биографии века. На экране возникает карта планеты, по которой «гуляют дымки и вспышки всех происшедших с начала века военных бурь и сражений». Такова своеобразная увертюра киноповествования.

Вместе с героем мы перелистываем его семейный альбом и узнаем, что немалому количеству мужчин из его родни довелось понюхать пороху. Сам мистер Мак-Кинли тоже прошел через грязь и кровь второй мировой войны. Но стихия войны отнюдь не его стихия. Особенно остро врезались в его память

страдания, обрушенные войной на детей. Вот откуда его страх перед угрозой новой, невиданно страшной войны. Вот откуда его чрезвычайная осторожность, мучительные колебания между страстным желанием иметь детей и опасениями стать свидетелем их ужасных страданий и гибели.

Люди мирно беседуют, тянутся друг к другу, мечтают о счастье. А в окна их квартир лезет наглая, «языкатая», зловеще мигающая надпись электрической рекламы: «Первый в мире сальваторий фирмы Боулдер и К°». Таков зримый лейтмотивный образ леоновской киноповести. Поддадутся ли люди усыпляющей мелодии сальваторного «рая» или «сообща с современниками» найдут в себе силы «внести кое-какие поправки» в жизнеопасное развитие событий — таков главный вопрос, который ставит Леонов в своей киноповести.

И драматург отвечает на этот вопрос оптимистически. Нет, не хочет мистер Мак-Кинли погибать под уродливой шляпой атомного гриба. Не хочет он и «консервирования» в коллоидном газе Кокильона. Мистер Мак-Кинли в последний момент одумался и не пожелал бежать от мира. Он возвращается к нормальной человеческой жизни, чтобы гладить руку доброй жены, радоваться улыбке детей.

И хотя в мистере Мак-Кинли еще не пробудился подлинный гражданин века, внутренняя логика должна привести его к осознанию общности своих помыслов с интересами миллионов простых людей земли — активной силы мира. Они должны быть смелее и решительнее, эти люди, чтобы не стать жертвой предприимчивых бизнесменов, расторопных изобретателей смерти и ретивых генералов.

Оптимизм леоновской киноповести отнюдь не облачен в радужные одежды. Атмосфера страха, многоликий образ чудовища, имя которому — холодная война, нарисованы беспощадной и резкой кистью.

Характерно, например, изображение заседания Высшего Научно-Лицензионного Совета. С убийственным сарказмом рисует драматург обсуждение нового «противоядерного» средства: веселящих пилюль для «защиты» психики населения. Как бы мимоходом оброненное драматургом замечание о внешности одного из изобретателей — «с чертами раннего палеозоя на лице» — не оставляет никакого сомнения относительно авторской интонации в изображении этого эпизода. Демонстрирующий действие пилюль субъект заражающе действует на собравшихся. Все собрание патологически хохочет. Так возникает сатирически обобщенный образ военной истерии.

При четком сюжете киноповесть отличается своеобразной композицией, смысловой емкостью и символической обобщенностью образов, причудливым скрещением различных жанрово-интонационных звучаний.

Явь и сон, действительность и грезы попеременно переходят одно в другое. Героя преследуют кошмары войны, страдания малюток, сладостные видения и муки одиночества. Неоднократно используется драматургом прием «фильм в фильме». Демонстрационный экран в Высшем Лицензионном Совете и домашний телевизор Мак-Кинли, наслаивая на картины «реального» плана новые образы, повышают выразительность действия. Как день и ночь, солнце и непогода, чередуются в душе героя страх и горечь, тоска и надежда. Мы видим мистера Мак-Кинли на калейдоскопически меняющемся, динамичном фоне. Парламентское заседание и скачки, ресторан и бар, ринг и стадион, магазин и молитвенный дом, косметический институт и уютная квартира, типы ночной улицы — все это рождает впечатление урбанистической сюиты. Словно в анатомическом разрезе предстает перед нами «богатый и грешный город» современного Запада.

И прежние леоновские произведения часто бывали чуть-чуть фантастичны и всегда в какой-то степени ироничны. На сей раз эти краски леоновской палитры положены в густой концентрации. Глубокий и острый психологизм сочетается с необычайно редкой даже для Леонова гротескностью. Социальное и индивидуальное, условное и достоверное, драматичное и комедийное взаимопроникают и контрастируют. Намеренное пародирование «старинного романтического ритуала» переходит в памфлетное заострение жанра, когда «гран-гиньоль превращается в заправскую буффонаду».

В сложной архитектонике сценария, в прихотливом интонационном сплетении драматург не избежал некоторой перенасыщенности однородных деталей, неоправданных словесных длиннот, временами замедляющих ритм действия. Не очень понятно, почему именно в уста матерого бизнесмена Боулдера, этакого добродушного старца-забулдыги, понадобилось автору вкладывать свои завет-

ные мысли о прочности живой человеческой души, о том, что книги долговечнее железа, или поручить горькой уличной потаскушке разговор о настоящей любви и счастье. Придирчивому критику уравновешенно-аналитического склада, возможно, придется сказать и о других спорных моментах сценария. Но, разделяя пафос леоновского сценария, заражающего читателя авторской увлеченностью и темпераментом, хочется говорить прежде всего о заложенных в нем больших и актуальных мыслях.

Писатель ведет серьезный и страстный разговор о времени и людях, о добре и зле, об укрощении главного зла сегодняшнего мира — атомной бомбы, которая «составляется из людского горя». Этот разговор ведется писателем высокой идейной вооруженности, остро чувствующим веления эпохи, зорко видящим ее перспективы.

Киноповесть Леонида Леонова как бы полемизирует с такими произведениями зарубежных авторов, как роман Н. Шюта «На берегу», по которому поставлен одноименный фильм, или повесть М. Рошвальда «Седьмой горизонт» (о ней писал в «Литературной газете» Борис Изаков). Кстати, в повести Рошвальда тоже речь идет о людях, надеющихся пересидеть ядерную войну в глубоких подземных убежищах.

Авторы этих произведений осуждают военные приготовления, предупреждают людей о губительных последствиях ядерной войны. Было бы неверным отрицать стремление авторов к ослаблению международной напряженности, их объективное содействие делу мира. Но нельзя не видеть и их идейной ограниченности — пессимистического представления о будущем, отсутствия позитивного начала.

В отличие от западных авторов советский писатель трактует ту же тему с иным пафосом, с верой в человеческий разум. В киноповести Леонова тоже как будто нет настоящих борцов за мир. Но она написана с позиций именно этой активной силы, и ее выразителем выступает прежде всего сам автор.

Полновесно звучит разящее, как обнаженное оружие, прямое авторское слово, меткий эпитет, неожиданная метафора.

Хлесткие титры сценария сочетаются с ироничным, хотя и старающимся казаться бесстрастным дикторским голосом. Тщетно скрываемое дикторское сочувствие герою прорывается открытым сопереживанием, когда в решительный момент диктор вступает в прямой диалог с Мак-Кинли. Но диктор — не автор. У него своя интонация. Это голос одного из трезвых, пусть и ограниченных, но честных людей западного мира, во многом родственных герою.

Мастерство драматурга умножается здесь темпераментом публициста, точным, можно сказать, режиссерским вйдением кадров будущего фильма.

Обстоятельно и, хочется сказать, фотогеничной четкостью отличаются портретные характеристики прежде всего главного героя, где осмыслены каждая черточка и штрих. Пористая шея старухи Шамуэй, библейская борода и нависшие брови Боулдера, пантомимические сцены, поединки взглядов, игра рук — все это уже как бы перелившиеся в кадр, законченные кинематографические образы. Предусмотрена детальная разработка городского пейзажа и интерьеров, мизансцен и движения камеры. Драматург использует трюковые возможности киноаппарата: изменение скорости съемки, обратный ход ленты, искусственное вторжение в фонограмму. Порежиссерски предусмотрены образцы рекламных объявлений, газетных заголовков, телевизионных программ, которые призваны сыграть существенную роль в воспроизведении колорита и ритма окружающей героев жизни.

Материала леоновской киноповести более чем достаточно для большого и впечатляющего фильма. Актеры, художник, композитор, оператор и режиссер — каждый из них найдет в сценарии не только много увлекательных задач, но и немало уже намеченных решений. Несомненно, каждый из соавторов будущего фильма, давая плоть образам, живое звучание леоновским интонациям и мыслям, обогатит его красочную гамму. Но и в чтении леоновский памфлет почти зримо впечатляющ. Это произведение, написанное художником глубокой мысли и полнозвучного слова, представляет собой явление большой литературы.

Л. ДЫКО

Творческие поиски Сергея Урусевского

Существует два вида энтузиазма — энтузиазм души и энтузиазм мастерства. Без первого замысел всегда холоден; без второго — исполнение слабо; и только соединение обоих создает великие произведения.

Дени Дидро

Уже немало времени прошло с тех пор, как на экраны страны вышел фильм «Летят журавли», но до сих пор живут среди нас его герои, еще и сегодня можно услышать споры о том, правильно ли распорядилась своей жизнью Вероника. И, наверное, никогда не забудутся многие эпизоды этого фильма.

Помните? 1941 год. Кипит на экране жизнь встревоженного города. Еще вчера было счастье — сегодня его растоптала война. Грохочут танки, улицы заполнены людьми. Бежит, проталкивается сквозь густую толпу Вероника. Есть еще время, можно еще успеть...

Ничто, ни один штрих происходящего на экране не ускользает от зрителя. Все сидящие в зале—рядом с Вероникой. Так хочется, чтобы она успела, увиделась с Борисом, простилась с ним, чтобы хоть это было дано ей — другу, невесте, любимой...

Вот наконец и школьный двор. Как найдешь здесь Бориса? Сотни людей вокруг... Вместе с Вероникой мы среди них; ее глазами видим тяжелые сцены расставания, горькие слезы жен и детей, страдания матерей, мужественные лица людей — честных, смелых, молодых, многих из которых, мы это знаем, не пощадит война...

И не остается в зрительном зале ни одного равнодушного. Ибо фильм сделан истинными художниками, сделан на высоком пафосе, который, по словам Гегеля, есть «идея, превратившаяся в страсть». Создатели фильма стремятся постичь, глубоко понять жизнь и выносят ее явлениям свой приговор; они вводят зрителей во внутренний мир героев, анализируют причины, заставляющие их поступать так, а не иначе, убеждают зрителя и заставляют его присоединиться к авторским оценкам событий, характеров. Они подошли к фактическому, жизненному материалу, как талантливый скульптор к глыбе мрамора: отсекли все лишнее, случайное, поверхностное, несущественное и до тех пор шлифовали его, пока из бесформенной массы на экране не возникло чудо — жизнь героев, такая необычная, яркая и трепетная, но вместе с тем такая понятная и близкая каждому зрителю, волнующая его, заставляющая многое продумать, а может быть, что-то и переоценить в своей собственной жизни.

●

Среди создателей фильма «Летят журавли» был и Сергей Урусевский — кинооператор, заслуженный деятель искусств, дважды лауреат Сталинских премий. Конечно, чрезвычайный успех фильма у советского и зарубежного зрителя в первую очередь объясняется его глубоко гуманной идеей, живыми образами и незабываемыми событиями, художественно выписанными в сценарии, прекрасной актерской работой А. Баталова, Т. Самойловой и других, тонкой режиссурой М. Калатозова.

Но можно с уверенностью сказать, что этот успех не был бы таким полным, если бы не высокое мастерство оператора С. Урусевского, который, словно в совершенстве владеющий кистью художник-живописец, нарисовал фильм на экране, перевел в зримые кинематографические формы сценарный материал, дал определенную изобразительную характеристику героев и происходящего действия. Это он в описанной выше сцене помог зрителю все время быть рядом с Вероникой; это в его руках киноаппарат приобрел исключительную подвижность и всегда находился в самой гуще событий; это с его помощью зритель, видящий жизнь только с точки зрения объектива съемочной камеры, перестает быть сторонним наблюдателем и будто становится участником событий; это он, в нужный момент приближаясь к актеру с киносъемочным аппаратом, плавно увеличивая масштаб изображения на экране до крупного плана, доносит до зрителя тончайшие нюансы переживаний героев; это он использовал художественно-живописные средства операторского искусства для разъяснения и истолкования содержания; в его изобразительной трактовке материал фильма приобрел особую силу эмоциональной выразительности.

Не простые все это задачи. Решение их требует высшего художественно-профессионального мастер-

ства оператора, а к этому мастерству ведет долгий и сложный путь. Когда и как начал этот путь С. Урусевский?

Может быть, начало пути — это 1935 год, приход на студию «Межрабпомфильм» и первая работа в кинематографе в качестве ассистента с оператором А. Д. Головней? А может быть, путь к фильму «Летят журавли» начался гораздо раньше, в 1929 году, когда двадцатилетним юношей С. Урусевский поступил на графический факультет ВХУТЕИНа и стал учеником профессора В. А. Фаворского, изучал искусство живописи и графики, слушал лекции по теории фотоискусства у известного мастера фотографии А. Родченко?

С глубоким уважением говорит Сергей Павлович о своем учителе: «Профессор Фаворский учил нас не ремеслу, а искусству».

Это была хорошая школа, потому что уже первая операторская работа С. Урусевского — фильм-экранизация произведения Н. В. Гоголя «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»*, фильм, который теперь уже мало кто помнит,— свидетельствует о том, что в кинематограф пришел не ремесленник, а художник.

Этот небольшой фильм знаменателен для творчества С. Урусевского, ибо явился определенной заявкой на особый стиль в работе, на право оператора использовать изобразительные средства своего искусства для определенной трактовки содержания сцен и эпизодов кинокартины. И хотя этому первому фильму, как и многим первым фильмам, свойственна известная академичность, хотя классическое произведение, лежащее в его основе, требует особо бережного к себе отношения и в определенном смысле сдерживает руку оператора, внимательный зритель все же увидит в картине те черты творчества оператора Урусевского, которые будут все полнее развиваться и все ярче выступать в каждом следующем его фильме.

Как художник-реалист он прежде всего стремится к глубокому раскрытию и эмоциональной передаче на экране содержания фильма; как необычайно принципиальный, требовательный к себе и упорный в труде человек, он не отступает ни перед какими трудностями на пути осуществления своих творческих замыслов, не признает никаких компромиссов в искусстве и с энтузиазмом истинного художника ищет новые изобразительные возможности и пути к выразительному живописному решению кадров и сцен фильма.

Так, стремясь преодолеть сухость линейных очертаний фигур и предметов и получить мягкий живописный рисунок изображения на экране, он широко использует в фильме «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Миргород») диффузионы и тюли, которые то смягчают оптический рисунок изображения по всему полю кадра, то, размывая лишь его края, нивелируют второстепенные элементы композиции. Так, всегда оставаясь верным реальному эффекту освещения, он уже в первом своем фильме не просто слепо подражает натуре, не копирует реальный световой эффект, но ищет художественное его выражение.

Итак, в самом начале своего творческого пути оператор Урусевский сделал интересную заявку. Однако обстоятельства сложились так, что ее реализация началась лишь много лет спустя. Можно сказать, что до 1947 года мы не увидели на экране настоящего почерка Урусевского. Конечно, этот период, не получивший яркого выражения на экране, немало дал самому оператору. В годы войны С. Урусевский работает как фронтовой оператор, снимает сюжеты для журналов кинохроники, вместе с большой группой операторов участвует в съемках фильмов «Шестьдесят девятая параллель» и «Битва за нашу Советскую Украину».

В 1944 году он снимает фильм «Поединок», сценарий которого был написан бр. Тур и Л. Шейниным по повести Л. Шейнина «Военная тайна»*. Хотя фильм имел существенные недостатки, были очевидны и его достоинства: он увлекательно показывал работу советской разведки, изобиловал острыми положениями, рассказывал о патриотизме и бдительности советских людей. Картина была хорошо принята зрителем. Работа оператора в фильме была профессионально крепкой, он был снят уверенной рукой; в процессе съемок вся студия задыхалась от дымов, которыми неугомонный Урусевский наполнял свои декорации, так как задался целью добиться полной иллюзии глубины пространства на плоскости экрана и практиковался в освещении среды, воздуха. И все же операторская работа в фильме «Поединок» не вышла за рамки профессионально прочной и технически грамотной, в этом смысле фильм остался в известной мере традиционным и в истории развития операторского искусства нового слова не сказал.

Не дал раскрыться таланту Урусевского и следующий его фильм — «Синегория»**. Поскольку изобразительная композиция кинофильма является элементом его художественной формы, постольку в советском операторском искусстве, искусстве социалистического реализма, она обусловлена драматургическим содержанием фильма, материалом сценария и его режиссерской разработкой, которые и направляют операторские поиски, наталкивают оператора на те

* Фильм поставлен режиссерами А. Кустовым и А. Мазуром на киностудии «Союздетфильм» в 1941 году.

* Режиссер В. Легошин. «Союздетфильм».

** По повести Л. Кассиля «Дорогие мои мальчишки». Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Художники П. Пашкевич и Е. Сафонова. «Союздетфильм», 1946.

или иные изобразительные решения. В неудачном сценарии фильма «Синегория» была утрачена вся взволнованность, вся романтическая приподнятость повести Л. Кассиля. В запутанных ходах режиссерской разработки, в увлечении гротеском, в перегруженности сцен деталями, частностями, второстепенными драматургическими линиями исчезла необходимая лаконичность и отточенность всей композиции фильма и, увы... поэзия не только тех его частей, где дается изображение реальной действительности, но даже и сказки, которая озаряет внутренний мир и жизнь юных героев фильма и монтируется параллельно с основным действием картины.

По этим-то причинам не стала и не могла стать значительной операторская работа Урусевского, хотя фильм снят весьма профессионально, хотя оператор очень изобретателен и в выборе точек съемки и в световых решениях сцен, хотя восхищают зрителя и надолго запоминаются отдельные точно скомпонованные кадры.

Но, повторяю, не прошли бесследно для становления мастерства Урусевского эти его работы, в каждой из них было что-то найдено и взято на вооружение. Да, эти ранние фильмы сыграли свою роль. Возможно, без них никогда бы мы не увидели блеска операторской работы в фильме «Сельская учительница»*, ибо только в результате долгих и внимательных поисков и наблюдений рождается чувство прекрасного, ибо только в процессе долгой и непрерывной практики оттачиваются мастерство и художественный вкус, а качественному скачку уровня операторской работы в этом фильме, конечно, должны были предшествовать и предшествовали количественные накопления.

●

Фильм «Сельская учительница» — взволнованная и волнующая повесть о большой, прекрасной, славно прожитой жизни Вареньки, Вари Мартыновой, Варвары Васильевны, о большом человеческом сердце и о воспитании больших чувств. В центре фильма — светлый образ советского человека, Человека с большой буквы, для которого жить — это значит служить своему народу, своей Родине.

Фильм имел большой успех у широкого зрителя, и правильно говорилось и писалось о том, что успех фильма во многом определила совершенно изумительная по силе, мастерству и таланту игра актрисы Веры Петровны Марецкой. Правильным будет сказать также, что успеху актрисы способствовала совершенно изумительная по силе, мастерству и таланту работа оператора С. Урусевского.

* Сценарий М. Смирновой. Режиссер М. Донской. Художники Д. Винницкий и П. Пашкевич. «Союздетфильм», 1947.

С большим художественным тактом работает он над сложным экранным образом, поэтизирует, воспевает его. Вот Варенька на балу. Как любовно рисует оператор эту нежную и хрупкую девушку, в каких тонких и легких тонах предстает она перед нами на экране! Не боится оператор и крупных планов, хотя возраст актрисы не совпадает с возрастом героини. Большую изобретательность проявляет при этом оператор.

Снимая крупные планы, он монтирует в объектив специальные вырезные диафрагмы, с помощью которых регулируется количество краевых лучей, участвующих в построении оптического изображения, а следовательно, и степень резкости изображения. На лице актрисы устанавливается совершенно бестеневое освещение, но вместе с тем световое решение портретных кадров Варвары Васильевны всегда строится на активном рисунке и тонко увязывается как с воспроизводимым эффектом освещения, так и со светотеневым рисунком изображения в портретах других действующих лиц. Достигается это особым приемом: мягкий рассеянный свет нигде не заливает всего кадра совершенно равномерно. На фоне всегда разрабатывается конкретный световой эффект, на лице же и при отсутствии светотени всегда есть более яркое световое пятно — акцент на глазах, части лица и пр. За пределами этого пятна светлота тона резко снижается. На натуре для портретных кадров Варвары Васильевны чаще всего используется контровой солнечный свет при мягкой бестеневой подсветке лица.

Все операторские приемы в фильме просты и точно мотивированы происходящим действием. Вот Варенька повела по жизни своих учеников, и словно расцвела перед ними жизнь, заиграла всеми своими красками. Оператор делает все для того, чтобы зритель увидел на экране это цветение, все, вплоть до использования негативной инфрапленки, на которой обычная зелень листвы оборачивается пышным белым цветом весенних садов.

Вот Варвара Васильевна одна в своей комнате. Угроза: «Нынче ночью вас хотят зарезать, а школу сжечь...» Темной и мрачной рисует оператор на экране эту комнату, по углам залегли пугающие тени, гудит за окном вьюга... Нужно привлечь внимание зрителя к детали — аппарат приближается к объекту съемки; двинулся актер — камера следует за ним. Нет у оператора другого стремления, как только раскрыть зрителю через экранное изображение всю полноту, всю глубину жизни.

Доброжелательные критики, желая высоко оценить работу оператора в фильме, в рецензиях обычно пишут: «Оператор удачно (хорошо, отлично, прекрасно и т. д.) снял пейзажи». Фильм «Сельская учительница» имел большую и восторженную прессу,

Писали и о работе оператора Урусевского. Главным образом о том, что он удачно снял пейзажи.

Конечно, оператор, снимающий фильм, снимает также и пейзажи. И в фильме «Сельская учительница», кстати сказать, они выполнены отлично. Но не по пейзажам, а главным образом по работе над созданием о б р а з о в ф и л ь м а, по вкладу оператора в их решение, по тому, как и чем помог он актеру и режиссеру в лепке этих образов, должно оцениваться операторское искусство. Образы фильма стоят в центре внимания оператора Урусевского, и именно поэтому его работа в фильме «Сельская учительница» была оценена очень высоко: она получила признание народа и была отмечена Сталинской премией первой степени.

Думается, что следующей вехой на творческом пути С. Урусевского был фильм «Кавалер Золотой Звезды»*, а не «Алитет уходит в горы»**, который снимался после «Сельской учительницы», но оказался неудачной экранизацией романа Т. Семушкина и был во многом слабее этого романа.

Невозможно оценивать операторское мастерство в отрыве от идейно-художественных качеств всего фильма в целом. Работа оператора в этом смысле зависима и самостоятельной ценности не представляет. Известны случаи, когда прекрасным операторам долго не давали раскрыться серые, бескрылые сценарии, на которые они тратили свой творческий труд!

Так и в фильме «Алитет уходит в горы»: отточенные по композиции и световому рисунку кадры, отлично снятая снежная натура, выразительные портреты свидетельствуют о высоком профессионализме оператора. Но нечеткий идейно-художественный замысел фильма не позволил и оператору подняться до уровня подлинного искусства.

●

Фильмом «Кавалер Золотой Звезды» начинается большой и плодотворный период творчества Урусевского. В 1953 году он снимает картину «Возвращение Василия Бортникова»***, в 1955 году — «Урок жизни»****, в этом же году принимает участие в съемках фильма «Первый эшелон»*****, продолжая работу, начатую безвременно ушедшим от нас оператором Ю. Екельчиком.

---

* Сценарий Б. Чирскова. Постановщик Ю. Райзман. Художник А. Пархоменко. «Мосфильм», 1951.

** Сценарий Т. Семушкина. Постановка М. Донского. Художники Д. Винницкий и П. Пашкевич. Московская киностудия имени М. Горького, 1950.

*** Сценарий Г. Николаевой и Е. Габриловича. Режиссер-постановщик В. Пудовкин. Художники А. Фрейдин, Б. Чеботарев, О. Верейский. «Мосфильм», 1953.

**** Сценарий Е. Габриловича. Постановщик Ю. Райзман. Художник Л. Шенгелия. «Мосфильм», 1955.

***** Сценарий Н. Погодина. Постановщик М. Калатозов. Художники М. Богданов, Г. Мясников. «Мосфильм», 1955.

Все это — фильмы значительные для своего времени. И хотя каждый из них своеобразен по изобразительному решению, хотя оператор никогда не повторяется в своих живописно-художественных поисках, все же перечисленные фильмы близки по стилю операторской работы. Чем же характеризуется работа оператора Урусевского в этот период?

Фильмы данного периода отличаются зрелостью мастерства, которая проявляется прежде всего в умелом подчинении всех изобразительных средств и приемов идейно-художественному замыслу фильма, содержанию сцен и эпизодов. В ранних фильмах С. Урусевского нет-нет да и мелькнет эффектный кадр, порой выпадающий из общей ткани фильма. И даже в прекрасно снятой «Сельской учительнице» не удержался оператор! В погоне за эффектным перспективным построением общего плана в избе Остроговых использован такой ракурс в сочетании с короткофокусным объективом, что развалившаяся избушка на экране превратилась в нечто грандиозное.

Таких кадров нет в фильмах 1950—1955 годов. Здесь композиционный прием, ракурс, свет, цвет — не цель, а средства, и их назначение — раскрытие и изобразительная трактовка содержания сцен и эпизодов фильмов, обрисовка образов.

В фильме «Кавалер Золотой Звезды» есть такая сцена: Сергей Тутаринов, укрывающийся от грозы, попадает в хату Любашевых, в маленькую комнатку домика на отдаленной птицеферме. Но как преображается этот скромный интерьер на экране! Обычные комнатные цветы превращают его в фантастический сад, который наполнен сияющим светом; темнота комнаты, за окнами которой бушует гроза,— это тонкие переливы голубовато-зеленых тонов, то вспыхивающих в блеске молнии, то меркнущих и сгущающихся до самых темных оттенков. Вот появляется Ирина, а ее появление уже подготовлено оператором, уже создана обстановка, среда, предваряющая это появление и определенным образом настраивающая зрителя...

И этот сияющий свет, и эта голубая темнота не изыск оператора и не пустое украшательство. Сцена полна романтики: Сергей только один раз видел Ирину, но встреча эта осталась памятной для обоих; они давно не виделись, и вот случай свел их снова. Мы понимаем: то, что произойдет сейчас, не будет простой, обыденной встречей, каких в жизни сотни. Встреча будет такой, каких бывает только одна, и она навсегда свяжет судьбы героев. Нужна была особая обстановка для такой сцены, и создатели фильма, а среди них оператор, находят эту поэтическую обстановку, отказываясь от простого бытового изображения интерьера.

А как поднимает оператор звучание сцены лесосплава, которая в его изобразительной трактовке

становится подлинной симфонией труда! Такова активная сила острых ракурсов, изобретательно найденных точек съемки, умело выбранной крупности планов, что уже не экран кинотеатра видит перед собою зритель, а самую жизнь, людей, охваченных общим порывом, ощущает их радость.

В фильме «Возвращение Василия Бортникова» большое место занимают натурные съемки. Но термин «съемка натуры» менее всего подходит к работе оператора Урусевского, ибо речь здесь должна идти не о прямой съемке натурного материала, а о художественном изображении пейзажа, среды, в которой развертывается драматургическое действие. Причем для оператора конкретный изобразительный материал и выразительные возможности его искусства служат средствами передачи не только состояния природы, но и ощущений человека, его настроения. Смотря на экране кадры, созданные оператором Урусевским, мы не только видим, но и чувствуем наступающую весну, пробуждение природы. Всюду ослепительно сверкает солнце: оно отражается в быстро бегущих ручьях, дробится и искрится в весенней капели. В такие дни, выйдя на улицу, невольно щуришь глаза: больно смотреть на яркий блеск весны! И оператор смелым приемом воспроизводит на экране эти приметы: он в самом прямом смысле этого слова заставляет сиять всеми цветами радуги солнечные блики на воде, мы видим в кадре эти маленькие радуги! Эффект достигается с помощью дифракционной решетки, через которую второй экспозицией снимаются яркие световые блики.

А вспомните широкую панораму огромной стройки в фильме «Урок жизни», которая развертывается на движении аппарата! Синева сумерек. Мягкий рассеянный свет. Затянутая дымкой глубина. Множество огней — фонари, искры плавящегося металла,— они то вспыхивают, то угасают. Как все это живописно! И как эта живописность киноизображения раскрывает зрителю красоту созидания, ту красоту, которую видит в стройке Сергей Ромашко и к которой он так хочет приобщить Наташу!

И думается, что большая ценность операторской работы в этих фильмах именно в понимании драматургии и истинной цели изобразительного творчества, а не в утверждении самостоятельной ценности найденных изобразительных приемов.

Исключительно интересна работа над актерскими портретными композициями, особенно в фильме «Возвращение Василия Бортникова». Освещение крупного плана актера оператор смело связывает с общим распределением светотени в декорации. Как это бывает и в реальной действительности, актер, двигаясь в декорации, переходит из более освещенных пространств в менее освещенные, из света в тень. Его лицо, в зависимости от поворота по отношению к источнику света, то освещено ярко и равномерно, то оказывается в луче бокового света, то очерчивается светом контурным. И эту правду светового рисунка оператор Урусевский кладет в основу своей работы над актерским портретом. Именно благодаря смелому освещению актера на крупном плане мы видим в фильме такие запоминающиеся портретные композиции, как портрет Мохова в одной из первых сцен, как ряд портретов Василия Бортникова, Авдотьи и других персонажей фильма.

И в фильме «Урок жизни» мы увидим эти живые портреты, то решенные в очень мягкой светотени, снятые при большом количестве рассеянного света, то построенные на контрастах, на световом пятне,— прием, позднее получивший особо яркую разработку в фильме «Летят журавли».

Глаза актера. Об их выразительности всюду заботится оператор, они всегда отработаны светом. И как это помогает выразительности актерской игры!

Все три рассматриваемых фильма — «Кавалер Золотой Звезды», «Возвращение Василия Бортникова», «Урок жизни» — цветные, и во всех трех очень интересна работа оператора над колористическим решением эпизодов и сцен. Вот здесь художественное образование во многом помогает С. Урусевскому. Уже первый из цветных фильмов — «Кавалер Золотой Звезды» — является примером зрелой работы художника с цветом.

Разными средствами добивается оператор стройности колорита. Поскольку колорит кадра во многом определяется цветовой характеристикой объекта съемки, в ряде случаев успех дела решается подбором цветов в кадре. Так решена сцена в полевом стане, где кипит работа,— женщины на току веют хлеб, и сам председатель колхоза Рагулин принимает у весов зерно. Зерно на току, знойная дымка, пыль, пятна солнечного света близки по цвето-тональным характеристикам и сливаются в экранном изображении в единый золотистый колорит. И какими сочными красочными мазками выделяются на этом мягком фоне яркие одежды работающих женщин!

Выразительно и точно по краскам решает оператор пейзажи поздней осени в фильме «Возвращение Василия Бортникова». Серое небо, деревья, с которых уже облетели листья, серая земля с пятнами первого мокрого снега, легкая дымка, силуэт человека в шинели — таковы элементы, образующие почти бесцветный кадр на экране. Этот до крайности скупой колорит осенних пейзажей оживляется лишь оранжевыми огоньками в окнах.

В других случаях оператор строит изображение на цветовых контрастах, вводит в кадр контрастирующие цвета.

Вернемся еще раз к фильму «Кавалер Золотой Звезды». Сергей Тутаринов идет полем. Приближается гроза. Словно море, волнуется под ветром золотая пшеница, а нависшее над нею темное небо почти сливается с горами и холмами на горизонте. И эта свинцовая синева неба, к тому же еще усиленная, притемненная нейтрально-серым светофильтром, в сочетании с золотом пшеницы, дает потрясающую живописную картину. Особая прелесть этой подлинной киноживописи заключается не только в умело найденном сочетании цветов, но также и в том, что цветовые массы в кадре находятся в движении, перемещаются относительно друг друга.

В фильме есть еще одна очень интересная попытка цветового решения сцены: эпизод «Ночь на лесосплаве» снимается с применением цветного освещения. Такое освещение — прием не новый, его широко применяют многие советские кинооператоры. Но С. Урусевский использует цветной свет совершенно особым образом.

Задача состояла в том, чтобы воссоздать на экране колорит ночи. Съемка же велась днем, так как массовая сцена развертывалась на больших пространствах и дать нужную освещенность этих пространств мог только дневной свет. Дневной свет — это белый свет; пейзаж, освещенный луной, в восприятии человека приобретает сине-голубую окраску (эффект Пуркинье). Простейший способ получить на экране при дневных съемках изображение в гамме сине-голубых тонов — использовать при печати позитива синий форфильтр. Но, естественно, он даст синюю окраску не только пейзажу, а и лицам актеров, что вряд ли допустимо в игровой сцене, имеющей немало средних и крупных планов.

И все же Урусевский использует при печати синий форфильтр. Однако, заранее рассчитывая на его использование, Урусевский лица актеров и нейтрально серую шкалу при съемке освещает оранжевым светом, а при печати подбором соответствующего синего форфильтра он добивается правильной цветопередачи лиц актеров. Понятно, что при этом все остальное изображение (пейзаж, фоновые элементы композиции и т. д.) получало сине-голубую окраску, чем оператор и достигал на экране эффекта ночи.

Большое значение для колорита изображения, как известно, имеет световое решение кадра. От уровня освещенности в данном участке кадра и от световых контрастов зависят насыщенность и светлота цветов, угасание или нарастание их яркостей. От раскладки светотени в большой степени зависит характер цветовых сочетаний в кадре, ибо цвет затененный выглядит иначе, чем на ярком свету.

Можно с уверенностью сказать, что живописное, колористическое решение павильонных сцен в цветных фильмах С. Урусевского является результатом его мастерской работы со светом, его постоянного стремления к жизненной правдивости и художественной выразительности кинематографических эффектов освещения. Во многих кадрах фильмов мы видим действующие источники света (висячая лампа, настольная лампа и пр.), и раскладка светотени всегда хорошо увязывается с этим источником. Если же источника света нет в кадре и он лишь предполагается за его пределами, то и тогда светотень дает правильную картину освещения, а по ее рисунку мы всегда можем определить, какой именно источник предполагается за кадром. Эта четкость светового рисунка и обеспечивает жизненную правдивость и живописность цвето-тональных переходов, взаимосвязь цветов, их объединение в стройный колорит.

Но не только подбором цветов и живописной раскладкой светотени достигает оператор мягкости и гармоничности цветовой гаммы в кадре. В этих же целях он использует и такие технические средства операторского мастерства, как легкое задымление декораций и натурных объектов, как размещение в пространстве декорации специальных операторских тюлей, располагаемых между вынесенной на передний план актерской сценой и находящимся в глубине декорационным фоном, и т. д.

Эти умело использованные технические средства операторского искусства позволяют оператору увести декорацию и предметы обстановки в глубину, на второй план, а вместе с тем обобщают их световой и цветовой рисунок в киноизображении. Цвета объекта в глубине теряют свою насыщенность, становятся легкими, прозрачными и, сочетаясь с более насыщенными цветовыми тонами переднего плана, создают в кадре необходимые цвето-тональные переходы, воспроизводящие эффект воздушной перспективы и обогащающие художественный колорит киноизображения.

●

Итак, фильмы, снятые С. Урусевским в 1950—1955 годах, отличаются высокой художественностью изобразительного творчества и зрелостью мастерства кинооператора. Эти фильмы роднят некоторые общие художественные признаки—методика работы, подход к материалу фильма, изобразительные приемы, принципы работы со светом, принципы композиции кадра. И уже можно было бы начать говорить о том, что у оператора установился определенный творческий почерк, сложился стиль работы, если бы в 1956 году на экраны не вышел его новый фильм — «Сорок первый»*. Постоянные поиски этим неспокойным оператором все новых и новых средств выражения, все новых и новых путей к получению на

* Сценарий Г. Колтунова. Постановка Г. Чухрая. Художники В. Каменский и К. Степанов. «Мосфильм», 1956.

экране глубоко эмоционального киноизображения, его стремление использовать средства операторского искусства в полную силу их выразительных, художественных, живописных возможностей в фильме «Сорок первый» дали совершенно иной изобразительный результат.

Фильм давал прекрасный материал для творчества кинооператора: в его основе лежит трагедийная ситуация, его сцены полны драматизма, овеяны революционной романтикой, герои фильма — сильные, духовно содержательные люди. Яркий материал повести Б. Лавренева и сценария позволил и оператору особо активизировать изобразительные средства его искусства. Киноизображение на экране заговорило ярким и образным языком.

Звучит тревожная музыка увертюры, которую подхватывает и оператор: на экране — выдержанный в тяжелых темных тонах пейзаж с сильно зафильтрованным мрачным небом. Отступает разбитый отряд, пробирается через Кара-Кумы. Жесткий ветер метет песок. Этот почти белый песок, тяжелое сине-фиолетовое небо, темные силуэты всадников и являются основными компонентами, на которых решен весь эпизод, и его кадры на экране — словно строгие рисунки тушью.

Так, принципы операторского решения фильма становятся нам ясными уже в самом его начале, и этим принципам — драматичности киноизображения, предельному лаконизму кадра, остроте его линейной композиции — оператор останется верен до самого финала.

Это было не просто. Ведь «Сорок первый» — фильм в основном натурный. Правда, существует мнение, что натуру снимать значительно легче, чем павильонные эпизоды, но с этим можно согласиться лишь в том случае, если говорить именно о с ъ е м к е, или, иначе, ф и к с а ц и и натурного материала на кинопленке. Но если речь идет не о съемке натуры в узком смысле этого слова, а о х у д о ж е с т в е н н о м к и н о и з о б р а ж е н и и натурных объектов, о х у д о ж е с т в е н н о м р е ш е н и и натурных сцен, то трудности, стоящие здесь на пути оператора, сразу же становятся очевидными. Ибо оператору предстоит преодолеть большое сопротивление материала и показать зрителю на экране пейзаж не таким, каким он существует в натуре, но таким, каким он должен быть в данной драматургической ситуации, в данной сцене данного фильма.

И натура в фильме «Сорок первый» живет жизнью героев. Ночь в чужой, непонятной и страшной пустыне — это глубокая сине-черная темнота, это неверный, трепещущий свет костров, который лишь подчеркивает темноту, а не разгоняет ее. И возникает настороженность, ощущение опасности, подстерегающей людей.

Весь героический поход маленького отряда через пустыню рисуется на экране строгими графическими линиями: то песчаные барханы образуют этот острый линейный рисунок, то в композицию включаются тени, чернеющие на желто-белом знойном песке, или причудливый рисунок облаков, то в кадре используется контровой свет, дающий на экране почти силуэтное изображение. Аппарат то с верхней, то с нижней точек раскрывает зрителю однообразную перспективу пустыни, и возникает ощущение огромных неодолимых пространств, лежащих на пути отряда к спасению.

А когда наконец на горизонте появляется море, то оператор не жалеет красок на то, чтобы показать его во всей красоте! Море возникает на экране словно прекрасный мираж, потому что и герои фильма и зрители почти не надеялись увидеть эту далекую, свободную ширь, сейчас сияющую и искрящуюся в лучах солнца.

Но вскоре море теряет свою синюю ласковую теплоту, становится свинцово-серым, грозным, несет с собой гибель смельчакам, мчащимся на баркасе через шторм и мрак. Нет, не все они вырвутся из разбушевавшейся стихии, мы чувствуем это уже по характеру изображения на экране.

И как опять преображается пейзаж, когда он становится в фильме средой, призванной оттенить глубокое чувство, возникающее между двумя цельными, искренними, но стоящими по разные стороны баррикады людьми! Сколько мягкости в красках, какой покой, какая красота разлиты в природе! И тем напряженнее ждет зритель финала. Потому что не обнадеживает его этот покой, знает он, что трагическая развязка здесь неизбежна. И оператор знает, что тема красоты человека и природы в этих сценах на экране должна звучать в полную силу, ибо чем больше красоты дано человеку, тем более жестока для нас его гибель.

Есть в фильме сцена, в которой поручик рассказывает Марютке повесть о Робинзоне Крузо и где, казалось бы, совершенно необходима живая речь. Но молчит фонограмма, говорит само киноизображение, и язык его на редкость выразителен. Мы словно в и д и м, как возникает духовная близость между молодыми людьми. Звучит музыка, в коротком монтаже портретные планы рассказчика сменяются планами слушательницы. Сияют глаза Марютки, хижина наполняется мерцающими бликами, все подернуто мягкой дымкой. Вдохновенный рассказ перенес обоих в царство сказки, все здесь звучит как гимн зарождающейся любви. И именно эту а т м о с ф е р у д е й с т в и я стремится подчеркнуть оператор особенностями киноизображения на экране.

В освещении игровых сцен, в том числе и портретных кадров, оператор придерживается своей излюб-

ленной манеры: светотень имеет всегда оправданный, но острый рисунок («будь учеником радуги, но не будь ее рабом!»); часто кадр, в том числе и портретный, решается на световом пятне, которое дает акцент на сюжетно важном элементе композиции и обязательно увязывается с конкретным источником света, видимым в кадре или предполагаемым за его пределами.

Много красоты в изобразительном решении фильма «Сорок первый». И хотя трагедия, казалось бы, требует большей простоты, суровости, жесткости красок, не боится красоты оператор Урусевский. И он, пожалуй, прав. Ведь фильм рассказывает потомкам не только о тяжести, которую вынесли на своих плечах солдаты революции, но и об их глубокой человечности, духовной красоте, о нелегких дорогах, ведущих к счастью, о романтике суровых дней гражданской войны.

И все же, думается, кое-где утрачена мера вещей. В отдельных кадрах скупость линейного и тонального рисунка приводит к стилизации, а следовательно, и к потере полнокровного, многостороннего изображения жизни.

Однако все искупает эмоциональность киноизображения в основных сценах фильма, изобретательность и щедрость оператора в решении главных изобразительных задач.

●

И вот, наконец, фильм «Летят журавли», вошедший в историю операторского искусства. На XI Каннском кинофестивале, где фильму был присужден главный приз — «Золотая пальмовая ветвь», особо отмечалась работа оператора Урусевского, который получил специальную премию Высшей технической комиссии, занимающейся проблемами операторского мастерства,— «За виртуозное владение кинокамерой».

И действительно, если в цветных фильмах «Кавалер Золотой Звезды», «Возвращение Василия Бортникова», «Урок жизни» оператор Урусевский демонстрирует интереснейшие колористические решения сцен и эпизодов, а в фильме «Сорок первый» — отличное владение кинокомпозицией, то фильм «Летят журавли» показал, чего может достичь оператор, освободив киноаппарат от привычного крепления на штативе и сделав его не свидетелем, а активным участником происходящих событий.

Помните сцену на лестнице в начале фильма «Летят журавли»? Всю светлую короткую июньскую ночь бродили по улицам родного города Вероника и Борис; уже наступил новый сияющий день, а расставаться все еще страшно не хочется! Не вдруг уходит Вероника, и не раз бросается ей вдогонку Борис, легко взлетая на самый верх этой пустой, гулкой, залитой утренним солнцем лестницы. А вслед за Борисом так же легко и стремительно вверх по спирали взлетает и киноаппарат. Сложная, изумительно точная не только по движению, но и по внутреннему чувству панорама!

Сцена проводов Бориса, добровольцем уходящего на фронт,— одна из самых сильных сцен в фильме, и решена она целиком на движении камеры, на динамических композициях. Камера начала двигаться, как только Вероника поднялась с места и направилась к выходу из автобуса; вместе с ней выбирается из автобуса кинооператор; Вероника бежит по улицам — камера за ней; темп сцены все нарастает — соответственно меняется и характер движения аппарата, который во дворе школы буквально пробивается сквозь толпу вместе с Вероникой.

Есть в этом фильме эпизоды, где с необычайной силой, по-настоящему проявлявшейся только в лучших немых кинокартинах, использованы возможности операторских изобразительных средств и операторской техники — поворотных линз, наплывов, двойных экспозиций, трансфокаторов и пр. Такова, прежде всего, сцена смерти Бориса.

Смертельно ранен Борис. Все кружится перед ним, все меркнет. Что видит в этот момент зритель на экране? Снизу, с точки зрения упавшего Бориса, в резких перспективных сходах — тонкие стволы белых берез — они плывут и кружатся; яркий диск солнца, куда-то отступающего, проваливающегося во мрак. А дальше уже нет реальности — только мираж, неверный мир несбывшейся мечты, недожитая жизнь Бориса...

Или другая сцена — та, где Вероника убегает из госпиталя,с мыслью о самоубийстве мчится через весь город, словно пытаясь убежать от самой себя, видя единственный выход в смерти. Что в это время конкретно изображается на экране? Камера быстро движется, она где-то совсем рядом с Вероникой, потому что на экране ее средний, близкий к крупному план. Характер движения аппарата — особый. Это не равномерная скорость хода операторской тележки и не плавный полет стрелы операторского крана. В изображении на экране нет обычной устойчивости: меняется крупность плана, мелькают на фоне стволы и ветви деревьев, движение камеры словно повторяет стремительный бег задыхающейся Вероники, словно кто-то бежит рядом с ней, незримо присутствует, витает вокруг.

Или сцена Вероники и Марка во время бомбежки, когда ужас войны сковывает волю Вероники, когда происходит непоправимое, навсегда разлучающее ее с Борисом. Все происходящее, весь внутренний смысл сцены раскрывается в экранном изображении. Световой рисунок кадров строится на резких изменениях баланса освещения, на ярких вспышках раз-

рывов за окном, сменяющихся почти полной темнотой. Этот же световой мотив повторяется и в портретных композициях. Острые ракурсы резко меняют обстановку обычной комнаты. И снова отточенное движение камеры за актерами, акцентирующее внимание зрителя то на их лицах, то на тяжелых шагах Марка по полу, усыпанному осколками стекла.

Очень правильно, конечно, что Высшая техническая комиссия в Каннах премировала оператора Урусевского «за виртуозное владение кинокамерой». Но только ли в виртуозном владении камерой здесь дело? Не глубже ли корни смелого и вдохновенного творчества оператора в этом и других снятых им фильмах? И не внешним ли выражением чего-то более существенного и важного являются и движение камеры, и острые ракурсы, и броские световые решения кадров?

Чего ищет оператор Урусевский? За что борется в операторском искусстве? В чем смысл его творческого направления? Что такое эти завертевшиеся в момент падения смертельно раненного Бориса березы? Или неровное, порывистое движение камеры за бегущей по городу Вероникой? Или вспыхивающий и угасающий свет, придающий необычный, острый рисунок кадрам сцены Вероники и Марка?

Что такое эти радуги, неожиданно засверкавшие на воде в весенних сценах фильма «Возвращение Василия Бортникова»? Или голубой от тумана лес, который вдруг качнулся и поплыл в фильме «Кавалер Золотой Звезды», когда Сергей Тутаринов и Ирина оказались вдвоем, вдалеке от костров лагеря на лесосплаве? Или мягкое, в переливах пастельных тонов, сверкающее яркими бликами изображение в сцене рассказа о Робинзоне Крузо в фильме «Сорок первый»?

Просматривая один за другим фильмы оператора Урусевского, находишь ответ на эти вопросы, ибо отчетливо видишь, как оператор с киноаппаратом в руках каждый раз стремится стать на место героя фильма, в положение героя, а через киноизображение — выразить состояние героя. Таким образом, объектив кинокамеры, а вместе с ним и зритель, вводятся не только в происходящее на экране действие, но и гораздо глубже — во в н у т р е н н и й м и р героев.

Зритель начинает видеть глазами героев, жить их чувствами, радоваться их радостям и плакать от боли, которую причинили герою. В потухающем сознании Бориса возникают образы кружащихся берез, для него меркнет солнце. Но эти же образы видит в данный момент и зритель. В смятении бежит по городу Вероника — все в тревоге и смятении на экране. И радуги, сверкающие на воде, и вдруг поплывший лес — это ощущения, чувства, мысли героев. С а м о и з о б р а ж е н и е в рассказе о Робинзоне Крузо звучит как поэма: через красоту рассказа поручика познает Марютка красоту человека, а красота киноживописи на экране помогает зрителю познать красоту происходящего.

Таким образом, оператор стремится выразить мысли и чувства героев фильмов через изобразительный ряд, использует киноизображение для материализации на экране невидимых образов. Иначе говоря, оператор Урусевский стремится к о б р а з н о с т и э к р а н н о г о и з о б р а ж е н и я.

В ряде случаев он ставит перед собой интереснейшую и очень сложную задачу: ввести в изобразительный ряд фильма такие элементы, которые явились бы с и н о н и м а м и чувств, мыслей героев. В случае удачи это позволило бы сделать видимым на экране внутренний мир героев. Тогда, в полном слиянии содержания и формы, в одновременном и слитном воздействии на зрителя звукового и изобразительного ряда, и родится особо яркая образность всего строя фильма. И как это поможет актеру и режиссеру выразить внутренний смысл происходящего! С какой силой убедительности зазвучит тогда фильм для зрителя!

Думается, что такой подход к изображению материала сценария и является принципиальным для оператора Урусевского. И именно с этих творческих позиций самого Урусевского должны мы подойти к анализу последнего его фильма — «Неотправленное письмо»*, ибо, только точно определив эти позиции, можно правильно оценить достоинства и недостатки художественного произведения д а н н о г о художника.

●

Образность экранного изображения, к которой так последовательно стремился Урусевский, которая все ярче выражалась в каждом последующем его фильме, и дала такой прекрасный результат в фильме «Летят журавли», стала главной идеей операторской работы в «Неотправленном письме».

Маленькая группа геологов прибыла к месту своей работы. Улетает самолет, который забросил группу в далекую тайгу, рвется последняя прямая связь с Большой землей. Съемочный аппарат установлен на улетающем самолете, и поэтому все дальше и дальше отходит точка съемки, все в меньшем и меньшем масштабе рисуется на экране маленькая группа отважных людей, пока они не превращаются в темные точки, чуть заметные на сияющей поверхности воды. Это образ: затерялись в глухой далекой тайге.

Двинулся отряд, пробивается сквозь густые заросли кустарника. Хлещут по лицу ветки, утомлены

* Сценарий Г. Колтунова, В. Осипова, В. Розова. Постановка М. Калатозова. Художник Д. Винницкий. «Мосфильм», 1959.

люди, мрачные облака задернули солнце, в приглушенной серой тональности рисуется изображение на экране, камера — в беспокойном движении также пробирается через заросли, как и герои фильма. Это образ: нелегкое дело задумано, много трудностей впереди.

И таких примеров яркой образности киноизображения в фильме множество. По существу, примером может служить почти любой его эпизод.

Долго и упорно ищут алмазы геологи. Лето прошло, наступила осень, но все нет алмазов. Давно пора возвращаться домой, большой риск оставаться здесь поздней осенью. Но если уйти, очень долго пролежат в земле ее сокровища, очень долго не придут сюда люди. А ведь алмазы где-то здесь, совсем рядом!

И вот последняя попытка, штурм, экстаз. Необычные острые ракурсы. Движение камеры за взмахами кирки — вверх и вниз, вниз и вверх. Короткие, ритмично чередующиеся монтажные куски. Силуэты людей, динамичные позы, повороты. Смена точек съемки. Смена кадров. Постепенно нарастающий, наконец, бурный темп движения. И все это — сквозь языки пламени, второй экспозицией накладываемого на основное изображение. Это пламя, горение — изобразительная метафора. Мы понимаем мысль оператора: он стремится создать операторский образ людей, страстно увлеченных идеей. Вместе с авторами сценария, вместе с режиссером М. Калатозовым он стремится к тому, чтобы с экрана мощно зазвучал гимн труду, советскому человеку.

Вдруг все остановилось. Статичная точка съемки. Широкий общий план. На экране — мертвая каменная пустыня, бесконечная, тянущаяся до самого далекого горизонта. Тени облаков лежат на холмах, неподвижные, остановившиеся. Зловещи силуэты мертвых деревьев. Вот что окружает Сабинина, оставшегося наедине со своими невеселыми мыслями. Сразу все ясно без слов: нет, не нашли алмазов геологи.

И пышно расцветает на экране белым весенним цветом лес, как только найдены наконец алмазы. Хотя только что была поздняя осень, хотя только что видели мы на экране голые ветви деревьев, с которых уже облетела листва, не возникает у нас недоумения по поводу этой неожиданно вернувшейся весны. Ибо мы прекрасно понимаем: весна цветет в сердцах счастливых людей, самая заветная мечта которых наконец сбылась.

А какой мрачной, зловещей выглядит на экране сгоревшая тайга! Думается, в действительности лесной пожар никогда не оставляет после себя такой выразительной и живописной картины! Но оператор и художник фильма немало потрудились над отбором материала, над изобразительным решением темы пожара. И вот перед нами на экране уходящие в небо силуэты черных, обгоревших гигантских стволов, дымящаяся земля, гарь, темнота — лаконичная и необычайная по силе эмоционального воздействия картина! Образ опустошенной земли.

Зима сверкает на экране ослепительной белизной. Только двое остались теперь в живых, но и они теряют последние силы. Все пустыннее становится снежный пейзаж. Метет снег страшный ледяной ветер. Падает Таня, не может идти дальше. Теперь Сабинин несет ее, но все идет и идет, упорно идет вперед.

Средний план. Аппарат плавно движется за идущим Сабининым. Неожиданно — резкая остановка аппарата. Крик Сабинина: «Таня!» Крупный план: лицо Тани, запрокинута голова, безжизненно милое лицо...

Безжалостная холодная смерть зло смотрит в зал с экрана, потому что остановилась на экране жизнь (дается размноженный статичный кадр), потому что странно сместилось привычное изображение зимнего пейзажа, снега, солнца (съемка ведется через специальное оптическое стекло, установленное перед объективом аппарата и искажающее линейный рисунок изображения).

Оператор не жалеет красок на описание беспощадной природы, в поединок с которой вступил Человек. Блестящие, величественные, живописные, поэтические пейзажи сменяют один другой на экране. Дух захватывает от этой могущественной красоты. Но как бы беспощадна ни была природа, какими бы огромными ни были пространства, как бы ни бушевала зима — через все преграды идет к своей цели советский человек, все преодолевает на своем пути, во имя того, чтобы люди стали счастливее.

Такова в фильме яркая образная работа большого художника — оператора Сергея Урусевского, соединившего в своем творчестве два вида энтузиазма — энтузиазм души и энтузиазм мастерства,— и так же безраздельно отдающего себя операторскому искусству, как герои фильма «Неотправленное письмо» отдали себя своему делу.

Но почему же тогда, при всем этом богатстве и щедрости художника, фильм не овладел полно и безраздельно сердцами зрителей? Почему зритель часто восхищается отличной работой оператора, тонким режиссерским мастерством М. Калатозова, превосходными кинематографическими решениями отдельных эпизодов, сцен и кадров фильма, то есть смотрит фильм, а не живет жизнью героев, как это было, например, при просмотре фильма «Летят журавли»? Почему зрителя не всегда захватывает тот энтузиазм, то горение, которые владеют и героями фильма и его создателями? Почему напряженная экранная жизнь существует отдельно от жизни зри-

тельного зала, почему они не сливаются в одну общую трепетную жизнь? Почему рамка экрана не стала окном, раскрывшимся перед зрителем в реальный мир? Почему мы не оплакиваем жестокие смерти героев и сравнительно быстро утешаемся новым блестящим рядом кадров, новыми прекрасными профессиональными находками режиссера и оператора?

Очевидно, что ответов на поставленные вопросы мы не найдем непосредственно в сфере операторского искусства, их следует искать глубже — в драматургии, в режиссерской разработке сценария. Ибо, как уже говорилось, работа оператора зависима, своими корнями уходит в драматургию, в содержание фильма и направляется режиссерским сценарием. Оператор не может только одними своими, операторскими, средствами создать кинематографический образ.

А драматургия фильма такова, что, хотят этого авторы или нет, в его центре оказывается беспощадная природа, стихии, перед которыми, в общем, человек беспомощен.

И что же оператор? Он решает предложенную ему сценарием задачу, обнаруживает тонкое чувство природы и изображает ее на экране, как того и требовал сценарий, величественной и беспощадной. Жаль лишь, что уже в самом начале фильма, как только геологи двинулись сквозь заросли, оператор берет самую высокую ноту: изображение рисуется в приглушенной тональности, в мрачном колорите, сцена решается на движении камеры по необычайно сложной траектории. Такая изобразительная трактовка материала в начале фильма уже предсказывает его развязку. А правильно ли это? Сразу все ясно: люди эти обречены.

Драматургия фильма такова, что образы героев лишь намечаются штрихами. Что мы знаем о Сергее? За что должны полюбить Таню? На чем должна основываться наша безмерная вера в Сабинина? Характеры героев не раскрываются под влиянием обстоятельств, не движутся: в конце фильма мы знаем о героях, по существу, только то, что знали о них и в начале. И люди эти не стали нам близкими и родными. Мы плохо их узнали и не успели полюбить.

При такой «пунктирной» наметке образов в фильме появляется много эффектных силуэтных изображений. В средних актерских планах часто используется темная тональность. В отдельных местах становится трудно следить за актером, но что бы мы увидели, если бы лицо актера было ярко освещено? В этом сценарии актеру дано не много.

Композиция фильма такова, что все основное действие происходит в первых четырех его частях, до начала пожара.

А дальше? Две трети картины отведены пожару в тайге и попыткам геологов выбраться из беды. Конкретно — это в основном проходы актеров на разнообразных фонах горящей тайги, пожарища, болот, заснеженных просторов, проходы дневные, вечерние и т. д.

В таком материале есть где разойтись оператору. Но плохо, что, по существу, его работа становится самодовлеющей в фильме.

Очевидно стремление Урусевского (он не одинок, это стремление всех создателей фильма — сценаристов, режиссера, художника, актеров) к поэтичности изложения и даже к поэзии в узком смысле этого слова: изобразительный строй фильма близок к стихотворной форме, притом к стихотворной форме, избегающей бытовых подробностей. Исчезли они в фильме. Но в своей боязни так называемого бытовизма авторы фильма утратили полнокровность изображения жизни на экране. В образном строе начинают преобладать абстрактные обобщения, появляются индексы, символы вместо конкретных жизненных черт. Что такое, например, это бесконечное пламя, которое второй экспозицией дается на многих кадрах фильма? Очевидно, оно метафорически изображает горение души Сабинина. Но стоило ли использовать этот прием так прямолинейно, зная к тому же, что впереди еще огромный лесной пожар и снова пламя, пламя без конца! Это уж не единство изобразительного решения, а однообразие рисунка, то есть его бедность.

И вот получилось так, что многие сцены, интересно решенные в изобразительном отношении, поражают зрителя, но не волнуют его сердца. Случилось это потому, что люди, живописно нарисованные на экране, оказались недостаточно индивидуализированными, не раскрыты зрителю.

Талантливый съемочный коллектив, чувствуя эту сценарную слабость, стремится восполнить недостатки драматургии ярким изобразительным решением сценарного материала. Но разве это возможно?! Фильм свидетельствует о высоком мастерстве, о талантливости создавших его художников, но... пустоты остались незаполненными.

Сергей Урусевский, один из самых ярких художников в операторском искусстве, снова порадовал нас виртуозным владением всем арсеналом изобразительных средств камеры. Он уже, вероятно, сделал для себя все необходимые выводы из этой большой, невероятно трудной и показательной во многих отношениях работы. Мы тоже видим его просчеты и понимаем, какие причины их породили. Ибо творческий путь Урусевского, искреннего, принципиального художника,— это путь непрестанных поисков, размышлений, нелегкий путь часто по нехоженым местам. И хотя на этом пути больше всего трудностей, а наряду с ценными находками могут случиться и потери, Урусевский раз и навсегда выбрал его.

Л. ПАРФЕНОВ

Виды киноискусства

Нашу современную жизнь нельзя представить без кинематографа. Каждый день сотни тысяч зрителей во всех городах и населенных пунктах необъятной Советской страны заполняют залы кинотеатров, клубов, домов культуры. Перед ними проходит на экранах живая летопись дел и подвигов современников, раскрывается богатый духовный мир советского человека, оживают страницы истории, героическое прошлое нашего народа, страны.

А. В. Луначарский в своей книге «Кино на Западе и у нас» писал, что В. И. Ленин отметил три цели, к которым должны стремиться создатели фильмов.

«Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты.

Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники.

Наконец, не менее, а, пожалуй, и более важной, считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран»*.

Так, наметив три направления в развитии киноискусства — документальное, научно-популярное и художественное,— В. И. Ленин подчеркнул общее, что их объединяет,— образную природу искусства, отметил пропагандистские задачи кинематографа как могучего средства воспитания масс.

* Сб. «Партия и кино». Госкиноиздат, М., 1939, стр. 33.

Попытаемся разобраться, в чем же состоит специфика различных видов кинематографа, какими возможностями они располагают, что является предметом отображения каждого из них.

«ОБРАЗНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА»

«Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники»*,— указывал Ленин.

С хроники начало свое существование советское киноискусство. В первые дни Советской власти это была не только наиболее оперативная, мобильная форма кинематографа. Хроника сразу же стала одним из самых действенных средств агитации и пропаганды.

Операторы выезжали на фронты гражданской войны, запечатлевали события в тылу — восстановление разрушенных заводов и фабрик, первые субботники, национализацию земли. Из отдельных съемок собирались специальные выпуски кинохроники, киножурналы и целые фильмы. Это были политически актуальные, волнующие кинодокументы. Огромное историческое значение имеют кадры, в которых запечатлен живой облик Владимира Ильича Ленина.

В последующие годы документальное кино, по-прежнему оставаясь мощным агитационным оружием, все более и более превращалось в своеобразный, обладающий богатым арсеналом выразительных средств вид искусства. Появляются документальные фильмы, в образной форме отображающие живую, конкретную действительность. Такими были фильмы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, публицистические кинопоэмы Александра Довженко, таковы

* Сб. «Партия и кино», стр. 31—32.

в наши дни фильмы Романа Кармена, Ильи Копалина и ряда других художников-документалистов.

В чем особенность и сила документального кино как вида искусства?

В отличие от художественного, игрового кино документальный фильм фиксирует подлинные события жизни, реально живущих и действующих людей. В абсолютной достоверности изображаемого и заключается главная особенность хроникально-документального фильма, сила его эмоционального воздействия.

В самом деле, с каким интересом смотрим мы сегодня уже ставшие историческими кинодокументы Великой Отечественной войны. Скромные, а подчас и технически несовершенные съемки операторов-фронтовиков не перестают волновать нас своей неповторимой подлинностью.

А вот факты совсем недавнего времени. В феврале этого года советские люди и все трудящиеся мира со скорбью и гневом узнали о злодейском убийстве героического сына конголезского народа Патриса Лумумбы.

В кинотеатрах нашей страны демонстрировался короткометражный документальный фильм «Гордый сын Африки». Трудно передать словами те большие и глубокие чувства, которые возникали у всех зрителей, когда на экране появлялся улыбающийся премьер-министр Конго и коротким взмахом руки как бы приветствовал сидящих в зрительном зале. Эти хроникальные кадры навсегда сохранятся в их памяти.

Но каждый ли хроникальный фильм является произведением искусства? Конечно, нет. Запечатленный на пленке факт, как бы значителен сам по себе он ни был, есть лишь документ, живая фотография. И ряд хроникальных фильмов и специальных киновыпусков, в том числе периодические киножурналы, не могут быть отнесены к произведениям искусства, хотя их политическая и общественная значимость от этого, конечно, не уменьшается.

Произведением искусства документальный материал становится тогда, когда в нем появляется публицистический образ. Этот образ отличен по своей природе от образа в художественном фильме и строится по своим законам своеобразными специфическими средствами, которыми располагает хроникально-документальный кинематограф.

В хроникально-документальном фильме может быть создан образ человека или группы людей, целого коллектива (например, в фильмах Романа Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря» или в фильме Е. Учителя и И. Котенко «Русский характер»), образ города, его облика и особенностей (как это сделал в своем новом фильме «Город большой судьбы» кинорежиссер Илья Копалин) или даже целой страны (фильмы Дзиги Вертова «Шестая часть мира», Эсфири Шуб «Страна Советов»).

Кинодокументалист снимает реальных людей и реальные события. В отличие от мастеров художественного кино он не воплощает сюжет, вымышленный сценаристом, а достигает художественного обобщения, изображая реальные факты. Каждый факт в жизни конкретен и неповторим. Поэтому особое значение для кинодокументалиста приобретает отбор фактов и явлений жизни. Внешняя видимость сама по себе не выражает сущности, природы того или иного явления. Здесь важен взгляд художника, его умение увидеть за частным характерное, за единичным общее. В этом проявится политическая и творческая зрелость художника, ясность его мировоззрения. Он должен схватить своим объективом такие факты жизни, которые отражали бы определенную тенденцию развития, интересующую художника, и тех людей, в лице которых ярче, чем в других, мы видим воплощение характерных черт человека данного времени.

Но и отобранные факты, пусть даже очень важные и типичные, сами по себе еще не искусство. Лишь с помощью умелого и творческого их сопоставления, использования всех выразительных средств документального кинематографа (композиции, монтажа, дикторского текста или надписей, музыки) может быть создан публицистический образ, а следовательно, и документальный фильм как произведение искусства. В лучших документальных фильмах единичный, конкретный факт, запечатленный на пленке, поднимается до масштабов широкого обобщения и типизации. В этом сущность публицистического образа и его отличие от образа в художественном кино.

Обратимся к нескольким примерам. Документальный фильм режиссера Сергея Юткевича «Встреча с Францией» посвящен историческому визиту Никиты Сергеевича Хрущева. Талантливому советскому художнику удалось не только документально точно отобразить это незабываемое событие, но и создать образ миролюбивого французского народа с его свободолюбивыми традициями, героической историей, вековой культурой, образ всей страны, радушно встречающей дорогого гостя — посланца мира. Сочетание и сопоставление многочисленных заснятых фактов, использование фрагментов из французских художественных фильмов и исторической хроники, кадры, запечатлевшие произведения живописи, — все это, объединенное ясным замыслом, выразительным монтажом и публицистически страстным дикторским текстом, позволило ярко передать атмосферу исторических дней, пережитых Францией весной прошлого года.

Фильм «Город большой судьбы» сценаристы С. Зенин, Ю. Каравкин и режиссер И. Копалин посвятили Москве. Не видовой фильм, состоящий из отдельных оживших фотографий улиц, площадей, жителей столицы, решили сделать художники, а лирико-публицистическую киноповесть, несущую в себе четкий и продуманный замысел, выраженный уже в самом названии картины. Такой замысел определил и общую композицию фильма (деление его на несколько своеобразных актов, заключающих определенный вопрос и ответ на него: «Город — это движение», «Город — это история», «Город — это люди»), и систематизацию выразительного материала, и использование специфических возможностей кинорепортажа, кинолетописи.

А вот пример гневного политического кинодокумента — фильм режиссера А. Медведкина и сценариста Б. Леонтьева «Разум против безумия», смонтированный в основном из исторической кинохроники. Политическая страстность и целеустремленность сценария, строгий отбор материала и продуманный монтаж заставили старые документы звучать актуально, по-современному остро. В документальном фильме нашли яркое воплощение публицистические образы двух противостоящих миров — мира разума и прогресса и мира тьмы и безумия.

Как и в художественной кинематографии, в лучших документальных фильмах мы ощущаем творческую индивидуальность их создателей. Каждый из трех названных выше фильмов, несмотря на их общность — актуальность, политическую заостренность, страстную партийность,— глубоко отличен по отбору и манере подачи материала, по осмыслению отдельных фактов, по стилю и жанровым признакам. В них отчетливо виден творческий почерк авторов.

«ОБРАЗНЫЕ ПУБЛИЧНЫЕ ЛЕКЦИИ»

В этих ленинских словах, собственно, и выражено назначение и основная особенность другого вида киноискусства— научно-популярного кино.

Следует сразу же сказать, что не всякий научный фильм может быть назван произведением искусства. Сюда не входят инструктивные, методические учебные фильмы.

Вся практика развития советского научно-популярного кино, опыт лучших мастеров этого вида кинематографа показывают, что они стремились и стремятся создавать оригинальные произведения искусства, используя специфические выразительные средства.

Что же является предметом научно-популярного кино? Если предметом документального кино можно назвать общественно-политическую жизнь людей, то предметом научно-популярного кинематографа является их научная и техническая деятельность. Здесь нельзя не вспомнить замечательных слов А. М. Горького, адресованных, правда, к литераторам, но вполне применимых и к деятелям научного кино: «Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Научная мысль человека — вот область, охватываемая научно-популярным кино. Художники, посвятившие себя этому виду кинематографа, должны глубоко изучать интересующий их предмет, быть не только мастерами своего кинематографического дела, но одновременно и исследователями, свободно разбирающимися в сложных и тонких вопросах науки. Только при таком сочетании художественного таланта и глубокого знания предмета можно создать интересное произведение искусства, обратно и в доступной форме раскрывающее смысл той или иной научной, технической проблемы или открытия.

Научно-популярные фильмы могут быть различными по стилю, по жанрам, в некоторых из них могут действовать люди, в других — нет, но цель их всегда будет одна— популяризация достижений науки, техники или культуры.

Одним из наиболее интересных научно-популярных фильмов последнего времени можно считать картину «Секрет Н. С. Е.», поставленную режиссером С. Райтбуртом по сценарию И. Болгарина. На самом, казалось бы, зрительно невыигрышном материале авторам удалось создать захватывающее произведение искусства. Речь идет в фильме об изобретении намоточного станка слесарем Московского завода счетно-аналитических машин Борисом Егоровым. Подлинным героем картины стала творческая мысль изобретателя, его дерзание и поиски. Поэтому зрители с неослабевающим вниманием следят за ходом его экспериментов, переживают неудачи, радуются успехам, которые приводят к крупному техническому открытию.

Большое значение в таких картинах имеет строго продуманная композиция, логика мысли, ее непрерывное развитие, последовательность.

По другому принципу построены биологические фильмы «В глубинах моря», «Сила жизни», «Лесная быль» режиссера Александра Згуриди; картины режиссера Бориса Долина «Звериной тропой», «История одного кольца», «Закон великой любви». В них открывается мир природы, ее закономерности, внимательно и пристально наблюдаемые художниками. Мы видим жизнь животных, птиц, насекомых — жизнь разнообразную и сложную, полную своих конфликтов и противоречий. Поэтому и драматургия

научно-популярных фильмов Згуриди и Долина близка к принципам драматургии художественных, хотя цели у них и разные.

В советском научно-популярном кино работает большая армия талантливых мастеров. К названным выше можно добавить имена сценаристов И. Васильцова, М. Витухновского, С. Владимирского, Н. Шпиковского, В. Мордвиновой, режиссеров В. Бруссе, Н. Грачева, П. Клушанцева, Г. Нифонтова, Л. Рымаренко, Д. Яшина, оператора Н. Юрушкиной и многих других.

Так же как художественное и документальное, научно-популярное кино призвано служить делу коммунистического воспитания народа. Оно способствует всестороннему гармоническому развитию советского человека, становлению его материалистического мировоззрения.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО

Художественное кино — вид искусства, наиболее знакомый зрителю. Если задать вопрос, что является основным, самым главным и характерным для произведений художественной кинематографии, пожалуй, каждый ответит — образ человека, образ героя или героев фильма. Предметом художественного кинематографа является человек во всей его духовной сложности, многогранности, во всей глубине его чувств, страстей, мыслей, человеческая судьба, часто судьбы многих людей, целого общества.

В отличие от документального кинематографа, в котором действуют запечатленные на пленку конкретные, реально существующие люди, образ человека в художественном кино воссоздается актером на основе специально написанной роли в сценарии. Как любой художественный образ в любом виде искусства, образ в кинематографе сочетает в себе обобщенное и конкретное, типичное и единичное.

Чапаев в исполнении Б. Бабочкина — глубокое воплощение образа командира эпохи гражданской войны. И даже шире. «Чапаев Бабочкина,—по очень точному и справедливому определению критика Я. Эльсберга,— великое художественное воплощение миллионов русского крестьянства, идущих к социализму». В то же время — это и ярко выраженный своеобразный человеческий характер. Нас покоряют лихой темперамент, дерзкая смелость, лукавая народная хитринка Чапаева. Таким мы видим его в первом эпизоде — знаменитой сцене на тачанке и в бою у моста. В следующих эпизодах Бабочкин раскрывает противоречивость и сложность характера героя. Вот он вдохновенно и горячо, с помощью незамысловатых предметов — картофелин и яблок — дает своим ближайшим соратникам урок тактики. И пусть герой в этих кадрах без военной амуниции, не на поле боя, а в простой крестьянской избе — мы видим талантливого полководца. Рядом эпизоды, где настойчивость перерастает в упрямство, убежденность — в нежелание прислушаться к разумному совету других. Это ли не конкретная, неповторимая и живая человеческая индивидуальность!

В фильме «Судьба человека», как и в рассказе Михаила Шолохова, образ главного героя Андрея Соколова являет собой обобщенный характер простого русского человека с нелегкой жизненной судьбой, какая выпала на долю многих, переживших суровые годы Великой Отечественной войны. Даже само название «Судьба человека» обращает нас к философскому осмыслению жизни героя. Но все, кто читал рассказ Шолохова, кто видел замечательный фильм С. Бондарчука, вряд ли хотя бы на минуту усомнятся в конкретной правдивости образа Андрея Соколова. Надолго запомнили зрители и пристальный взгляд больших умных глаз Соколова—Бондарчука, и его манеру нервно и долго затягиваться махорочной закруткой, и многое другое — единственное, особенное, неповторимое.

А сколько своих, только одному ему присущих черт у Алеши Скворцова — героя фильма «Баллада о солдате». Сила же и огромное значение этого образа состоят прежде всего в том, что мы узнаем в Алеше, ясном, морально чистом человеке, сотни и тысячи наших молодых современников, многие из которых так же, как он, отдали жизнь для счастья других, для свободы своей Родины.

В художественных фильмах образы главных героев существуют обычно не в статике, а в динамике, проходят определенные стадии развития. Обратившись вновь к шедевру советского киноискусства — «Чапаеву», мы можем легко проследить, как выразительно и тонко передает Бабочкин постепенное становление Чапаева — партизанского командира — в дисциплинированного и опытного военачальника, преодолевшего анархистские замашки и политическую малограмотность. Чапаева воспитывает Коммунистическая партия, представленная в фильме мудрым и чутким комиссаром Фурмановым (его талантливо и удивительно тактично сыграл Б. Блинов). Эпизоды, в которых Чапаев беседует с Фурмановым, намечают этапы роста героя, а последующие сцены раскрывают то новое, что появилось в характере Чапаева под благотворным влиянием комиссара. В конце фильма Чапаев — и тот же и в то же время другой человек. Даже во внешнем облике — большем спокойствии, уверенности, уравновешенности — актер подчеркивает это. Между начальными и финальными эпизодами фильма как вехи в развитии образа запоминаются и речь Чапаева на митинге, завершающаяся знаменательной фразой: «Ну, и я за Третий Интернационал», и ночной разговор с

Петькой перед боем, и сам бой — Чапаев в бурке на коне впереди мчащихся в атаку бойцов, и чаепитие после боя, и лирическое проникновенное прощание с Фурмановым, и, наконец, последняя ночь перед лбищенской катастрофой — мечты о будущем, широкая русская песня «Ревела буря, дождь шумел...».

Образ героя на экране существует в сложной системе его драматургии, раскрывается в драматических коллизиях, в столкновении с другими персонажами, в сюжетных перипетиях, воплощенных еще в литературном сценарии. Вот почему сценарий является основой художественного кинофильма. От его идейных и художественных качеств, от того, насколько интересно и глубоко отображена в нем правда жизни, с какой убедительностью и убежденностью (что очень важно!) рассказывает автор о заинтересовавших его людях, событиях, в огромной степени будут зависеть достоинства поставленного по этому сценарию фильма.

Успех «Баллады о солдате» был предопределен литературной первоосновой. Взволнованный, лаконичный, с ярко выписанными человеческими характерами сценарий Г. Чухрая и В. Ежова нес в себе то чувство любви к Человеку с большой буквы, воспитанному советским обществом, ту глубочайшую веру в торжество справедливости и подлинный советский гуманизм, которые покорили сердца миллионов зрителей всего мира.

Обратившись к немеркнущим классическим образцам, вспомним «Мы из Кронштадта». Сценарий Всеволода Вишневского — произведение патетическое по накалу чувств и страстей, философское — по масштабу изображаемого, по глубине обобщения. Сколько больших и острых проблем затронуто в нем. Автор мыслит здесь широкими категориями. Поставив в центре сценария основной конфликт эпохи — борьбу революционного народа со своими врагами, — он рассматривает много других важных вопросов. Все это нашло великолепное воплощение в фильме, поставленном режиссером Е. Дзиганом.

Лучшие сценарии, обладая качествами полноценного литературного произведения, в то же время рассчитаны на «восполнение» (пользуясь термином Н. В. Гоголя в отношении театральной драматургии) всеми выразительными средствами и возможностями кинематографа. Только режиссура, работа актеров, оператора, художника, композитора и многих других участников съемочного коллектива делают литературные образы образами кинематографическими, переводят описательные элементы в изобразительный ряд.

Творческий процесс постановки фильма объединяется и возглавляется режиссером.

Режиссура в художественном кинематографе включает создание режиссерского сценария, работу над композицией будущего фильма, работу с актерами, с оператором и художником над изобразительным решением картины, с композитором и звукооператором над музыкальным и звуковым оформлением, работу над монтажом. Каждый раздел деятельности режиссера заслуживает специального и глубокого рассмотрения.

Вместе с оператором режиссер определяет художественные задачи будущего произведения, обусловливает определенный подход к отображаемому материалу. Если в документальном и часто в научно-популярном кино оператор фиксирует саму жизнь, добиваясь наибольшей полноты и достоверности ее изображения, то в художественном кинематографе ему приходится воссоздавать образ действительности средствами искусства. В большей степени, чем в документальном кино, оператор художественного фильма имеет возможность использовать природу светописи, законы изобразительного искусства. Именно искусство оператора доносит до зрителя и крупный план актера, и глубинную мизансцену интерьера, и широкую панораму натуры.

Постройка декораций, выбор натуры, грим, костюмы — все это дело художника, все это зависит в фильме от его таланта, тонкости, мастерства. Без участия художника режиссер и оператор не могут решить, какой будет изобразительная структура произведения.

Особое место в создании фильма принадлежит актеру. Если сценарист, режиссер и другие творцы фильма остаются «за кадром», то актер является непосредственным исполнителем роли на экране, в нем воплощается итог деятельности всего творческого коллектива. Киноактер доносит до зрителя замысел произведения. Вот почему так ответственна его работа. Не случайна популярность в народе киноактеров — их знают, их любят зрители и часто отождествляют с образами воплощенных ими на экране героев.

Возможности художественного кинематографа безграничны. Ему доступно изображение глубокой истории и фантастических картин будущего, он может пристально вглядываться в характеры отдельных героев, исследовать их психологию, подмечать тончайшие движения их души и сердца и отражать движение масс, народов, события широкого масштаба и большой общественной значимости. Однако это не дает основания для вывода, что художественное кино как вид киноискусства имеет преимущества перед документальным или научно-популярным кинематографом. Каждый вид киноискусства располагает своими, присущими только ему выразительными средствами и художественными возможностями, которые оправдывают существование этого вида, делают его полезным и нужным в жизни людей.

Отрицать это — значит отрицать целесообразность возможно более полного и глубокого отражения всей многосторонности и разнообразности проявлений общественного бытия человека.

Ограниченные рамки статьи не позволили нам остановиться на таком искусстве, как мультипликационное кино, которое является одной из разновидностей художественного кинематографа. Искусству рисованной и объемной мультипликации должна быть посвящена специальная статья.

●

За последнее время в специальной кинематографической периодике и в некоторых других газетах и журналах можно было прочесть немало слов в защиту «Большой кинопрограммы», построенной по принципу известной ленинской пропорции. Сеансы «Большой кинопрограммы» проводила редакция журнала «Искусство кино». По этому принципу строились все киносеансы во время организованных Бюро пропаганды советского киноискусства народных кинофестивалей «Наш современник на экране».

В чем же смысл «Большой кинопрограммы», включающей демонстрацию на одном сеансе документального, научно-популярного, мультипликационного и художественного игрового фильма? Преимущество такого киносеанса не ограничивается, конечно, тем, что он позволяет сделать достоянием многочисленных зрителей ряд документальных и научно-популярных фильмов, которые обычно демонстрируются лишь в специализированных кинотеатрах, имеющихся только в самых крупных наших городах. Главное здесь состоит в том, что «Большая кинопрограмма» позволяет, используя могучие возможности кинематографа, значительно расширить кругозор зрителя, мир его восприятий и ощущений. Разные виды киноискусства, как мы видели, отображают разные стороны действительности, мира, окружающего человека. Вот почему нужно создать условия, при которых все виды киноискусства были бы одинаково доступны зрителям, и тогда мастера кино смогут еще более плодотворно выполнять почетные задачи, поставленные перед ними Коммунистической партией и народом.

ЛИТЕРАТУРА:

С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956.

В. И. Пудовкин, Избранные статьи, «Искусство», 1955.

Э. И. Шуб, Крупным планом, «Искусство», 1959.

С. С. Гинзбург, Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии, «Искусство», 1957.

И. И. Стреков, Документальный фильм, «Искусство», 1960.

«Научно-популярный фильм», Сб. статей, «Искусство», 1959.

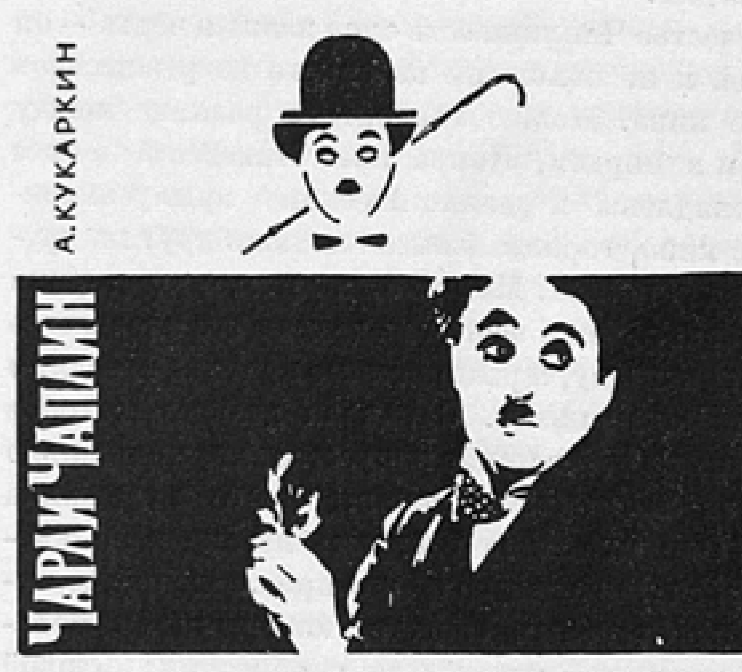
Н. АБРАМОВ

Книги о Чаплине

В 1955 году итальянский кинокритик Глауко Виацци опубликовал книгу под названием «Чаплин в критике», в которой собрал наиболее полную библиографию о жизни и творчестве Чарльза Спенсера Чаплина. Результат оказался впечатляющим: помимо океана статей, фельетонов, заметок, бесед — около тысячи книг и брошюр. Вряд ли хотя бы один из классиков киноискусства удостоился такого количества работ и исследований, посвященных его творчеству. Вряд ли вокруг имени кого-либо из других мастеров киноискусства возникало столько яростных споров, выражений восхищения, искренних попыток разобраться в сущности творчества и яростных атак, целью которых было уничтожить популярность одного из великих режиссеров кино, во что бы то ни стало очернить его как художника и человека.

Оставим в стороне писания продажных хулителей, травивших прогрессивные, талантливые фильмы, которые обличали самую сущность капиталистического строя. На протяжении всей жизни Чаплина они клеветали на него и его убеждения, ставили под сомнение его патриотизм и с каждым следующим фильмом внушали читателям, что его талант оскудел.

Творчество Чаплина с восхищением приветствовали прогрессивные писатели и художники, сотни миллионов зрителей во всех странах мира. Режиссеры немого кино, только что ставшего искусством, изучали его фильмы, их сложный и совершенный механизм. Они искали в его потешных комических ответа на вопрос: что такое кино? Не будет ошибкой утверждать, что в начале двадцатых годов фильмы Чаплина были школой режиссерского и актерского мастерства для ведущих кинематографистов Франции и Германии. В особенности большое влияние на разработку средств кинематографической выразительности оказала «Парижанка», может быть, определившая собой все главные черты реалистической драмы в немом кино. Этот фильм был в прокате в Советском Союзе, и вряд ли найдется хотя бы один советский режиссер старшего поколения, который не смотрел бы его по четыре-пять раз, анализируя его художественную ткань, приемы драматургии, харак-



теристики героев, достигнутые удивительными по своей простоте и тонкости средствами киноповествования.

Творческая биография Чаплина и история советского киноискусства связаны между собой, хотя Чаплин и не был в нашей стране. Известно его глубокое восхищение многими советскими фильмами и глубокая дружба, которая соединяла его с С. М. Эйзенштейном. Чаплин не просто зарубежный мастер киноискусства, фильмы которого смотрят у нас с интересом, как это бывает с другими, даже выдающимися кинорежиссерами. Больше чем кто-либо другой, он воспринимается как часть того единого и могучего потока прогрессивного киноискусства, в котором движется наша кинематография. Может быть, именно потому о Чаплине у нас писалось много и интерес к анализу его творчества никогда не угасал. И если зарубежные авторы искали в фильмах Чаплина, в созданной им маске оправдания для собственных эстетических систем, для своей идеалистической философии, для откровенно формалистических теорий, то советские искусствоведы раскрывали в творчестве Чаплина главное — его глубокую любовь к простому человеку, жалость к тому, кто волчьими законами капитализма низведен до положения бродяги, отвергнутого обществом, глубокий обличительный смысл чаплиновских фильмов, их реалистический характер, отчетливо видный сквозь художественную ткань эксцентрической и гротескной трагикомедии.

В творчестве Чаплина есть одна важная черта —он самобытен и не похож ни на одного из режиссеров мирового кино. Можно говорить о разнице между Уайлером и Фордом, Капра или Стивенсом, но все они, принадлежа к реалистическому крылу американского кино, гораздо больше похожи друг на друга, чем на Чаплина. Может быть, поэтому историки американского кино всегда выделяют его творчество в отдельную главу, а реакционные критики твердят о его антиамериканизме. С начала двадцатых годов и до наших дней советские искусствоведы пристально следят за творчеством неповторимого художника экрана. Они стремятся раскрыть истоки необыкновенной впечатляющей силы его произведений, механизм выразительных средств, которыми он пользуется, связь его творчества с образами мировой литературы. И сборники статей, вызвавшие оживленные споры, и отдельные монографии, вроде ценной книги И. Соколова (первой попытки систематизировать приемы комического у Чаплина),— все это серьезные работы, анализирующие творческий путь режиссера. В соответствии с традициями советской научно-исследовательской школы наша литература о Чаплине лишена какой бы то ни было сенсационности, из нее исключен материал, посторонний сфере искусствоведческого анализа. В то же время большинство зарубежных авторов создало немало импрессионистических этюдов о «тайне», «легенде» Чарли. Даже такие ценные работы, как книги Ж. Садуля «Жизнь Чарли» и Р. Минни «Бессмертный бродяга», наряду с интересным и содержательным анализом фильмов Чаплина, не свободны от излишнего внимания к его частной жизни.

Последние две работы советских киноведов — покойного Г. Авенариуса «Чарльз Спенсер Чаплин» и А. Кукаркина «Чарли Чаплин»*, вышедшие в минувшем году, представляют новый вклад в литературу о классике мирового кино. Эти книги, очень непохожие по методу и изложению материала, дополняют одна другую. Книга Г. Авенариуса охватывает лишь самый ранний период творчества Чаплина, кончившийся «Парижанкой», и является первой частью большого и незавершенного труда. В книге приведены многочисленные и обстоятельные записи фильмов Чаплина, его ранних комических лент, давно сошедших с экрана и недоступных для просмотра.

Каждый, кто пытался записать с экрана комический фильм или хотя бы эпизод, знает, насколько трудна эта задача. Комический трюк развертывается мгновенно, поражает зрителя ситуацией неожиданной, внезапной и часто парадоксальной; он разыгрывается актерами в точнейшем соблюдении ритма. В записи же на бумаге все это становится плоским, тяжеловесным, и смешное бесследно исчезает. И все же литературная запись пока остается единственным способом (за исключением просмотра самого фильма) запечатлеть комический трюк. Нужно отметить как ценную часть труда Г. Авенариуса его способность предметно, точно и лаконично описать чаплиновский кадр, комическую ситуацию. Читатель, знакомый с ранними короткометражками Чаплина, легко представит себе сцену, описанную в книге; автор будущего исследования о Чаплине с благодарностью откроет эти страницы, которые будут служить для него надежным первоисточником.

Г. Авенариус широко привлекает материалы, характеризующие состояние американского кино в этот ранний период творчества Чаплина. Он дает описание мюзик-холлов, театральных пантомим, первых киностудий, то есть воспроизводит тот колоритный фон, на котором расцветало творчество Чаплина, сперва как актера мюзик-холльной пантомимы, затем как комического актера и режиссера. Полнота привлеченного материала—сценариев пантомим, описаний зрелищ смежных жанров, сделанных современниками, выдержек из прессы, текстов объявлений и афиш—главное и бесспорное достоинство книги. Если

* Г. А. Авенариус, Чарльз Спенсер Чаплин, Изд. Академии наук СССР, М., 1959; А. Кукаркин, Чарли Чаплин, «Искусство», М., 1960.

к этому добавить, что она разнообразно и щедро иллюстрирована, то станет легко объяснима ее популярность среди читателей.

Книга снабжена избранной библиографией чаплиновских статей, важнейших выступлений и основных зарубежных книг о его творчестве. Неясно только, почему в библиографии не оказалось наиболее важного и полноценного ее раздела — советских книг, посвященных творчеству классика мирового киноискусства. А жаль, потому что эта литература, хотя иногда и не свободная от ошибок, все же доступнее читателю, чем исследования зарубежных авторов.

Недавно вышедшая из печати книга А. Кукаркина «Чарли Чаплин» представляет собой серьезный труд, в котором автор задается целью проследить весь творческий путь Чаплина от его первых выступлений в мюзик-holльных пантомимах до фильма «Король в Нью-Йорке».

По существу, это первая в нашей литературе работа, охватывающая деятельность Чаплина с такой полнотой. В ней анализируются все фильмы режиссера, приводятся отрывки из его статей, воспоминаний, высказываний о советском киноискусстве (к сожалению, до сих пор не собранных и не изданных у нас). Все это делает портрет художника объемным и убедительным.

Творческая эволюция Чаплина, система только ему присущих выразительных средств раскрыта автором с позиций советской киноведческой науки, плодотворно разрабатывавшей отдельные проблемы чаплиновского творчества. Она помогла А. Кукаркину избежать той эстетизации в анализе чаплиновских произведений, которая сопутствует большинству зарубежных исследований. Книга А. Кукаркина обращена к широким читательским кругам, которые любят искусство Чаплина и хотят в нем разобраться. Их потребностям она полностью отвечает. И если подходить с этих позиций, то автора можно упрекнуть в том, что он недостаточно о п и с ы в а е т фильмы, которые не были в нашем прокате.

Уметь рассказать фильм, нарисовать его героев и то, что с ними происходит, чисто литературными средствами — это важная, хотя и трудная задача. Анализ художественной ткани кинопроизведения, режиссерских приемов, монтажа, средств характеристики действующих лиц, использования деталей, особенностей построения сюжета — всего того, что составляет неповторимые черты каждого большого фильма,— невозможен без пересказа самого фильма, написанного ярко и увлеченно. Было бы несправедливо сказать, что А. Кукаркин не делает этого или делает плохо. И все-таки хотелось, чтобы наряду с анализом фильмов большее место заняли их описания. От этого книга выиграла бы в популярности и убедительности изложения.

Описание комических трюков и фильмов раннего периода Чаплина только помогло бы читателю яснее представить себе природу его комедийной техники и, в частности, жанра мюзик-холльной пантомимы. Знакомя читателя с английским мюзик-холлом, ставшим колыбелью английского и американского комического фильма, автор убедительно показывает народный характер этого зрелища, более близкого ярмарочному представлению, чем роскошным эстрадным залам, в которых живет нынешний мюзик-холл.

Народность мюзик-холла начала века, социально направленный характер его комических и сатирических номеров определил собой и маски комической Мака Сеннета и творчество раннего Чаплина. Современник этих фильмов видел в них не «фильмы-балеты», какими они казались французским киноэстетам начала двадцатых годов, но перенесенную на экран и талантливо разработанную традицию народной ярмарочной пантомимы. Величие таланта Чаплина заключалось в том, что он вложил в эти образы глубоко человечное, социальное содержание, проникнутое критикой капиталистического образа жизни, в отличие от Мака Сеннета, не пошедшего дальше веселой и добродушной издевки над полицейскими, шерифами, судьями и богачами. В этом отношении интересен социальный анализ «Пилигрима» — первого фильма, в котором эти черты чаплиновского творчества принимают столь определенную форму.

Автор делает интересный анализ одного из самых замечательных фильмов киноискусства немого периода — «Парижанки». В творчестве Чаплина этот фильм стоит особняком, и А. Кукаркин, как и все исследователи, мало останавливается на причинах его создания, над тем, почему художник — создатель веселых трюковых комических — обратился к серьезной теме, для решения которой избрал необычный для него материал светской и богемной среды Парижа двадцатых годов. После окончания первой мировой войны в Америке получил развитие жанр салонной комедии. Действие таких условных космополитических комедий происходит обычно в среде богатых людей. Ироническое восприятие послевоенного мира переплетено в них с цинизмом, аморальность — с утверждением новых «духовных ценностей», свободных от старомодной викторианской идеологии довоенного мира. «Парижанка» Чаплина, думается, была реакцией на эту кинематографию, утверждавшую приход новой эпохи. Чаплин использовал все элементы этого жанра для того, чтобы с теми же персонажами, в тех же декорациях рассказать о горькой судьбе людей, чья любовь и счастье были уничтожены капитализмом.

Основные закономерности творческого пути Чаплина автор раскрывает в главе «Чарли и Чаплин», предшествующей анализу фильмов его последнего периода. Такое композиционное построение книги кажется мне правильным: читатель узнал о фильмах, герой которых — бродяга Чарли. Его комедийная маска проделала сложную эволюцию: от эксцентрических фильмов раннего периода до глубоко человечных образов «Золотой лихорадки», «Огней большого города» и «Новых времен». Чарли больше не появится на экране. Его место займет галерея образов, созданных актером Чаплином — диктатора Хинкеля, мсье Верду, клоуна Кальверо, бывшего короля Шэдоу.

В этой главе получают определение два рода юмора, присущего чаплиновским фильмам, два объекта комического. Это образ самого Чарли, к которому его создатель относится с любовью, и образ окружающей действительности, изображенный с позиций яростного отрицания. Для первого Чаплин находит черты мягкого и добродушного юмора, в котором насмешка окрашена сочувствием, жалостью. В более поздних фильмах (и А. Кукаркин это правильно подмечает) бродяга Чарли становится выразителем высоких человеческих идеалов, рождающих в зрителе глубокую симпатию. Напротив, для общества, в котором живет герой Чаплина, он выбирает средства сатиры, гротеска, памфлета.

Правильно подчеркивая, что на последнем этапе творческого пути Чаплину больше присущ боевой памфлет «с его бичующей и гневной издевкой и политический гротеск», автор несколько комкает анализ фильма «Огни рампы». Напрасно, думается, он пытается искать в мелодраматической схеме драматургии и довольно традиционной разработке характера главного героя гуманистические и философские глубины.

Главы, посвященные «Мсье Верду» и «Королю в Нью-Йорке», насыщены убедительным анализом сатирических средств, с помощью которых Чаплин рисует образ капитализма. Читателям становится ясной политическая и общественная судьба этих фильмов, поставленных великим режиссером как страстный обвинительный акт против общества, в котором он живет и творит.

И книга Г. Авенариуса и книга А. Кукаркина, столь несхожие по методу написания, освещают разные периоды творчества Чаплина. Первая из них рассчитана на узкий круг специалистов, ее достоинства заключены скорее в полноте материала, в широко привлеченной документации, чем в больших обобщениях и выводах. Книга А. Кукаркина, для которой характерно стремление к анализу, рассчитана на более широкие читательские круги. Она представляет читателю всего Чаплина, и для тех, кто впервые берет в руки работу о классике киноискусства, является надежным путеводителем по его творчеству. На вопрос, который нередко приходится слышать от неспециалистов кино: какую же книгу купить? — ответ может быть только один: обе.

Л. КОЗЛОВ

Два Арнхейма

Перед нами книга, которой необходимо воздать должное*. Она давно известна во всем мире. Автор ее — один из популярных на Западе теоретиков кинематографа. В справочниках о нем можно узнать следующее: «Рудольф Арнхейм (род. 1904) — немецкий психолог, с 1939 г. живет и работает в США. Приобрел известность книгой «Кино как искусство» (Берлин, 1933). В 1938 г. в итальянском журнале «Бьянко э неро» опубликовал работу «Новый Лаокоон». Автор большой книги «Искусство и зрительное восприятие» (Лос-Анжелос, 1954)». Известно также, что совсем недавно в США и Англии был издан под названием «Кино как искусство» сборник, куда Арнхейм включил переработанные главы своей первой книги, а также «Новый Лаокоон» и другие статьи. Перевод этого сборника и предложен ныне советскому читателю.

Первые же страницы книги вызывают острый интерес. Не снижается он и тогда, когда мы вынуждены спорить с автором и отвергать его выводы.

Кино как искусство... Как ставит эту проблему Рудольф Арнхейм? По его мысли, специфика кино как вида искусства определяется «коренными различиями», которые существуют между изображаемой на экране и реально видимой нами действительностью. Специфика киноискусства есть то, «что отличает его от действительности». Глубо-

* Рудольф Арнхейм, Кино как искусство, Изд-во иностранной литературы, М., 1960.

кая разница между кино и реальностью — вот исходный пункт рассуждений Арнхейма, «зерно» его теории.

Никто не будет спорить с тем, что искусство и отражаемая им жизнь не тождественны, что художественное отражение не «зеркально». Но у Арнхейма эта нетождественность становится однозначной и решающей; к ней и только к ней сведена вся специфика отношений искусства и действительности.

Такая позиция, если ее развивать, приведет к утверждению в искусстве антиреалистических начал. Однако в книге Арнхейма этого нет. Прочтите ее, и вы увидите, что автор буквально воспевает реалистическую киноклассику, оставаясь при этом вполне логичным в своих построениях. Дело в том, что, говоря о кино, Рудольф Арнхейм остается в тех рамках, в которых посылка о «нетождественности» в какой-то мере плодотворна. А именно: речь идет не о художественном образе как форме осмысления реальности, но лишь о материале образа: движущейся фотографии. Это—не теория киноискусства, а скорее психология восприятия киноизображения.

И все-таки книга называется «Кино как искусство», и, читая ее, нельзя не ощутить глубокую заинтересованность автора проблемами художественными. Но заинтересованность эта чем-то ограничивается, остается в узкой сфере... Лишь постепенно проясняется своеобразие этой работы. Образ автора двоится. Перед нами — два Арнхейма.

Один из них — зритель кино, чья юность совпала с периодом, когда «великий немой» стал самостоятельным искусством, поражая воображение миллионов людей. Арнхейм-зритель, влюбленный в кинематограф двадцатых годов, преданный ему, тонко чувствующий своеобразную поэзию бессловесного изображения, впитывающий в себя новизну пластики, открытой кинематографом,— вот «первый» автор этой книги. От него идет ясно ощутимая для читателя романтичность взгляда на кинематограф.

Но Рудольф Арнхейм и ученый-психолог, последователь той школы, которая изучала аппарат человеческого восприятия, приписывая ему способность «упорядочивать» сигналы реального мира по неким законам «простоты», «правильности», «уравновешенности» и т. д.

Книга «Кино как искусство» появилась тогда, когда зритель и психолог соединились, дабы осмыслить «тайну» кино, найти разгадку своеобразия кинематографа в его материале: движущейся фотографии. Так родилась строгая, детальная, даже педантичная система рассмотрения явлений кинематографии.

Арнхейм-теоретик ограничил свой анализ одним лишь чувственным материалом кинообраза — в соответствии с методами той школы, к которой он принадлежал. Тем самым он жестоко ограничил и свои возможности в раскрытии специфики киноискусства. Однако в границах этих возможностей им сделано немало интересных наблюдений, которые принесли книге широкую известность.

Соединение Арнхейма-теоретика и Арнхейма-зрителя оказалось очень плодотворным в исследовании законов движущегося фотографического изображения. Посвященные этой проблеме первые главы книги остаются лучшими в ней. Здесь четко сформулирован ряд отличий, существующих между человеческим глазом и «киноглазом» камеры. Плоскостной характер изображения на экране, построение всякого рода глубинных композиций (занимающих, кстати, важное место в современном кино), ограниченность кадра — анализ всех этих особенностей, сделанный Арнхеймом, занял свое место в мировой кинотеории. Его нужно знать, чтобы понимать психологические предпосылки образных средств кинематографа.

За три десятилетия отнюдь не устарели выводы Арнхейма-психолога об особенностях восприятия зрителем экранного изображения. Маленький пример: автор отмечает, что при чрезмерном удалении от экрана зритель может совершенно неправильно понять замысел художника. Что это — тонкость, мелочь? Нет, не мелочь. Вспомните, как меняются темп и ритм восприятия фильма на маленьком экране телевизора, когда подробности скрадываются, а объем изображения гораздо легче и быстрее охватывается глазом! Ведь при этом же действительно меняется эмоциональное воздействие фильма, и иная комедия может даже перестать от этого быть смешной...

И если судить книгу «по ее законам», если видеть в ней лишь синтез взглядов психолога и зрителя на кинематограф — она действительно предстанет как интересное и своеобразное явление в литературе о кино.

Но мы не можем не судить и те «законы», по которым создана эта книга. Позволяют ли эти законы дать по-настоящему глубокий ответ на вопрос о специфике и с к у с с т в а кино? Задумываясь над этим, мы придем к выводу, что книга Рудольфа Арнхейма не способна удовлетворить многим требованиям, которые предъявляет к теории киноискусства читатель, знакомый с работами Эйзенштейна, Пудовкина, Бела Балаша.

Теория Арнхейма не есть теория художественного творчества в кино. И Арнхейм-теоретик, изучающий аппарат восприятия, и Арнхейм-зритель, наслаждающийся поэзией экрана, далеки от раскрытия эстетики кинематографа. Создание фильма предстает в книге лишь как «художественное использование

отсутствия внезрительных ощущений» плюс «художественное использование перспективных изменений» плюс «художественное использование ограниченности изображения» плюс «другие возможности использования съемочной техники» и т. д. и т. д. Но ведь точно такое же использование особенностей чувственного материала кино возможно и в документальном фильме! В чем же специфика художественного мышления в кино? Ответа нет— его не дают отдельные, оторванные от образного контекста примеры того, как режиссер использует тот или иной психофизиологический «феномен». Для теоретической системы Арнхейма вполне равнозначны и однородны образы, которые на самом деле резко различны по своей художественной мысли (низкий ракурс городового в «Матери» Пудовкина и низкий ракурс балерины в «Антракте» Клера), по художественному уровню («взревевшие львы» из «Потемкина» и изображение статуи святого в заурядном фильме «Такова жизнь»).

Правда, тут же оговаривается и различие творческих устремлений Пудовкина и раннего Клера, тут же говорится об особенностях взгляда на действительность в «Антракте»... Образная конкретность фильма таким путем учтена. Но это лежит вне логики Арнхейма-теоретика, вне его метода. Здесь скорее заслуга Арнхейма-зрителя с его тонким восприятием произведений экрана. Конкретные эстетические оценки, встречающиеся в книге, суть произвольные «суждения вкуса», часто верные, иногда капризные, местами чересчур снисходительные, а подчас слишком придирчивые (например, замечание о мнимом формализме фильма Дрейера «Страсти Жанны д'Арк»). И здесь особенно наглядно видишь, что теория Арнхейма остается теорией кинематографического приема, взятого самого по себе, теорией кадра, но не теорией творчества, не теорией фильма.

Итак, Арнхейм-зритель, тонкий и здравый, глубоко почувствовавший поэзию немого фильма,— и Арнхейм-теоретик, закованный в тесные рамки гелертерской школы. Этого «двуединства» оказалось достаточно лишь для того, чтобы подвести читателя к некоему порогу поставленной проблемы — кино как искусство.

Иногда книга останавливает читателя вдали от этого «порога» (таковы статьи «Движение» и «Идеи, которые привели в движение фотоснимок» — в них речь идет о чистой кинотехнике).

Иногда «порог» этот оказывается перейденным— и мы видим, насколько далек Арнхейм-теоретик от подлинно научного искусствоведения. Когда он говорит о форме и содержании в киноискусстве, то «формой» у него оказывается операторская техника, а «содержанием» — игра актера и неодушевленные предметы, снимаемые камерой. Когда он говорит о воплощении мысли в кинематографе — то «мыслью» оказывается не образная мысль художника, а некая абстрактная теза, каковую будто бы призван выразить кинообраз. Вот сцена с массажисткой из чаплиновской «Парижанки» — смысл ее сведен Арнхеймом к плоской сентенции, что «несмотря на горести, переживаемые отдельными личностями, все в мире продолжает идти своим чередом». Вот гениальное «съедение башмаков» из «Золотой лихорадки»— нам говорят, что оно призвано выразить всего лишь «разницу между жизнью впроголодь и жизнью в полном достатке»! Образы высокого искусства, чутко увиденные Арнхеймом-зрителем, буквально вопиют против того вылущивания банальных абстракций, которое проделывает Арнхейм-теоретик.

Арнхеймовская теория всецело определяется эпохой «великого немого». Именно поэтому в предисловии к последнему английскому изданию своей книги (к сожалению, не включенному в русское издание) Рудольф Арнхейм высказал убежденность, что последние три десятилетия не внесли чего-либо нового в природу кино как искусства. Симпатии Арнхейма-зрителя и методы анализа Арнхейма-теоретика с самого начала пришли в противоречие с реальным развитием кинематографа. О его изобразительных возможностях говорится в главе «Завершенное кино». Глава эта противоречива по мысли, ибо односторонняя. Арнхейм прав, говоря о том, что интересы развития кинотехники еще не есть интересы развития киноискусства. Полное тождество между изображением и реальностью (к чему тяготеет кинотехника в своем прогрессе) несовместимо с искусством. В это стоит вдуматься особенно сейчас, когда успехи техники разрушают одну условность за другой, делая экранное изображение полноцветным, объемным, стереофоничным, все более раздвигая рамки экрана. Мы должны понять, при каких условиях эта перспектива превращается из радостной в угрожающую. Арнхейм видит в этом только угрозу. Он отказывает цвету в подлинно художественных возможностях — и лишь, скрепя сердце, абстрактно признает художественную роль звука. Тем самым сброшена со счетов сложность и конкретность проблем звукозрительного изображения, и сейчас стоящих перед кинематографом.

Арнхейм, однако, попытался вернуться к этим проблемам. Произошло это в 1937—1938 годах, когда ученый покинул нацистскую Германию и оказался в фашистской Италии. Здесь он пытался найти островок «чистой науки», сотрудничая в киноучреждениях уже полумертвой Лиги Наций. Тогда в тревожной предвоенной атмосфере и была написана статья «Новый Лаокоон». Подлинный пафос этой статьи — растерянность и смятение. Вот, например, исходная теоретическая формула «Нового Лаокоона»:

«Один из самых основных эстетических импульсов человека порожден его стремлением уйти от ошеломляющего многообразия действительности и найти возможность изобразить этот сумбурный мир простейшими средствами выражения. Поэтому средство выражения, обладающее достаточными возможностями для создания законченного произведения искусства, будет всегда сопротивляться всякому сочетанию с другими» (стр. 159).

Итак, уход от сложности — вместо постижения ее; сведение ее к простейшему, абстрактному единству — а не приведение к высшему, конкретному единству! Этот программный отказ от синтетичности в художественном мышлении — несомненно плод духовного смятения, страха перед действительностью. И этим же смятением во многом определяется тот кризис мысли Арнхейма-теоретика, который обнажен в «Новом Лаокооне». Перед нами — образец теории насквозь умозрительной, построенной на чистейшей формальной логике. Здесь нет ни одного названия фильма — более того, нет даже ощущения реальной практики киноискусства. Арнхейм-зритель полностью отсутствует в «Новом Лаокооне». Остается один лишь теоретик. И парадоксальная вещь — здесь гораздо меньше логичности, чем в первых главах книги! Мысль, не корректируемая действительностью, практикой, историей, блуждает в каком-то безвоздушном пространстве умозрения, прихотливо сцепляя вывод с выводом... Кино оказывается уже не самостоятельным искусством — грань между отдельными видами искусства исчезла, делается вывод, что «между внешним действием в театре и экранным изображением нет разницы». Пересказав лессинговский «Лаокоон», автор конструирует некую пропорцию между кино и театром. Затем он высказывает надежду на то, что «гибридные формы» искусства (к каким относится звуковое кино) «имеют обыкновение видоизменяться в сторону более чистых форм» (стр. 184). Этим пожеланием заканчивается кинотеория Рудольфа Арнхейма.

●

Появление этой книги на русском языке, несомненно, оправданно. Она неизбежно натолкнет читателя на серьезные и далеко идущие мысли.

Дело здесь не только в здравых и верных наблюдениях Арнхейма над спецификой изображения в дозвуковом кино, с которыми нельзя не согласиться. Дело еще и в самом ходе мысли — как правило, ясном, располагающем к трезвой оценке и спору, заставляющем читателя лучше осознать собственную позицию. Ясность мысли и изложения, свойственные большинству страниц книги Р. Арнхейма, превосходно переданы в русском переводе. И здесь должно быть с уважением названо имя переводчика — Д. Ф. Соколовой. Ее труду наш «киночитатель» давно и многим обязан.

Знать книгу Арнхейма важно и потому, что она оказала большое влияние на многих западных киноведов и положила начало целому течению в теории кино, занимающемуся классификацией выразительных приемов как таковых — «грамматикой кинематографа». Ограниченность этого подхода особенно сильно обнажена в книге Арнхейма. Мы видим, что теория кино иссякает и обедняется, если она не основывается на осмыслении исторического процесса, если она покидает точку зрения творческой практики, если она ограничивается отдельно взятым кадром или выразительным приемом, упуская из виду единство фильма как художественного целого. Теория кино бесплодна, если она ограничивает свой предмет техникой выражения и не изучает фильм как движение образной мысли. Такая теория рискует превратиться в теорию ремесла, а не искусства.

Марксистская кинотеория идет иными путями.

Ее метод не только вводит нас в конкретность социальных и исторических связей кинематографа, но и дает возможность наиболее глубоко понять внутренние законы и с к у с с т в а кино.

Известный французский кинокритик и историк кино Жорж Садуль побывал недавно в латиноамериканских странах. Ниже публикуется сокращенный перевод пяти статей Ж. Садуля об этой поездке, напечатанных в «Леттр франсэз». Статья о Мексике опущена, так как в нашем журнале (№ 1, 1961) на эту тему уже был опубликован очерк Л. Сергеевой.

ЖОРЖ САДУЛЬ

У кинематографистов Латинской Америки

Две Америки отчетливее всего разделяет южная граница Соединенных Штатов, проходящая по реке Рио-Гранде. За этой рекой начинается иной мир. Латиноамериканские республики при всей их несхожести обладают многими общими чертами и сталкиваются со многими одинаковыми проблемами. Сформировавшиеся под влиянием доколумбовой цивилизации, испытавшие ярмо испанской и португальской оккупации, долгие годы находившиеся под игом военных диктаторов и североамериканского империализма,— народы этих стран пробуждаются и выходят в первые ряды борющихся за демократию и прогресс, как это, например, случилось с Кубой.

...Майами и Флорида находятся в двухстах километрах от Гаваны. В 1958 году она была для США тем же, что для Франции Монте-Карло: большие отели, казино, развлечения, «стриптиз», — все, чем можно соблазнить туриста. Роскошные кинотеатры принадлежали хозяевам Голливуда. За пятьдесят лет (1908—1958) здесь было создано едва ли пятьдесят картин.

Между тем первый художественный фильм был снят на Кубе в 1897 году. Эта лента Габриэля Вейра— «Тушение пожара» — воссозданная кинасредствами хроника с участием испанской актрисы Марии Табау.

Начиная с 1906 года кинотеатров здесь становится все больше и больше. Для них снимается хроника. Один из первых художественных фильмов «Мануэль Гарсиа» (1913) был посвящен герою борьбы за независимость Кубы. Его постановку финансировали Паблос Сантос и Хесус Артигас, владельцы большого цирка. Режиссером был Энрике Лиас Кесада. Эти трое сделали довольно много картин (около десятка между 1913 и 1920 гг.), которые, к сожалению, не сохранились. Судя по описаниям, они, как правило, строились на патриотической или социальной сюжетике и выражали, хотя и смутно, отношение кубинцев к проблемам, связанным с борьбой за независимость. Социальная и патриотическая направленность характерна и для первых работ Рамона Пеона. (За время с 1920 по 1926 г. им было поставлено около двадцати фильмов разных жанров.)

Я видел в Гаване фильм этого режиссера, снятый в 1930 году. (Позже Пеон эмигрировал в Мексику, где продолжает свою деятельность и поныне.) Фильм «Святая дева боя быков» завершается абсурдным и мелодраматическим «чудом», но показанный в нем конфликт бедной крестьянской семьи с богатым собственником не лишен интереса. Почти целиком снятый на натуре, фильм очаровывает прекрасной операторской работой, превосходными актерами, четкими социальными характеристиками отдельных персонажей. Этот фильм был ничем не хуже большинства испано-американских или европейских фильмов двадцатых годов.

Мексиканцы, когда они хотят обвинить кого-либо из художников в рабском подражании иностранным образцам, применяют термин «малинчизм», весьма оскорбительный по своему смыслу, ибо он напоми-

нает о Ла Малинче, прекрасной индианке, которая из любви к Фердинанду Кортесу изменила своему народу, способствовала разрушению его древней культуры. Проявлением такого «малинчизма» был фильм «Красный змей» (1937), представлявший собой убогое подражание «фильмам ужасов». После 1950 года, когда на Кубе вновь возобновилось производство картин, фильм «Дом среди дубов» (1953) режиссера Мануэля Алонсо свидетельствовал о знании ремесла, но был сделан в духе слащавых голливудских мелодрам.

К тому времени, когда началась борьба партизан в горах Сьерры Маэстры, в стране насчитывалось более 500 кинотеатров, в том числе 180 принадлежащих американцам. Посещаемость в больших городах была очень высокая, и эта «кинематографическая колония» приносила Голливуду миллионные доходы.

Диктатор Батиста, бравируя своим «национализмом», поставил вопрос о создании большого фильма, посвященного Хосе Марти, герою борьбы за независимость Кубы. К столетию со дня рождения Марти была организована подписка, которая дала миллионы. Значительная их часть пошла на возведение огромного и безобразного памятника. В связи с предстоящими съемками в столице построили киностудию, причем львиная доля выделенных средств пошла в карманы причастных к этому лиц. Рассудив, что на Кубе нет никого, кто был бы способен создать «большой фильм» (его назвали «Белая роза»), власти пригласили знаменитых мексиканцев — Фернандеса и Фигероа. Официально одобренный сценарий не давал возможности режиссеру и оператору действовать сколько-нибудь свободно, и в результате фильм получился весьма убогий.

Лучшим кубинским фильмом в период, предшествующий революции, был документальный узкопленочный фильм «Угольщик», который с большой любовью сделал молодой кинолюбитель Хулио Гарсиа Эспиноза. Фильм был запрещен и конфискован полицией. Однако в архивах, к счастью, сохранился один экземпляр. Этот социальный документ стоит многих лучших английских, французских или итальянских фильмов, послуживших ему образцом.

После победы революции на Кубе рождается новая кинематография. В апреле 1959 года был создан Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК). Сегодня ИКАИК контролирует уже 50—60 кинотеатров (то есть 10 процентов всех имеющихся в стране). Старая студия получила превосходное оснащение. Она располагает четырьмя сообщающимися павильонами, ультрасовременными лабораториями. Уже выходит еженедельная хроника.

В планах ИКАИК — в течение пяти лет довести выпуск полнометражных фильмов до десяти-двенадцати в год.

Пока что одна из забот руководства страны — приучить молодежь работать с узкопленочной камерой, чтобы создавать документальные фильмы для политического просвещения и педагогических целей. Первый фильм из этой серии «Эта земля — наша» Томаса Гутьереса Алеа (снятый в 1959 г.) является высоким достижением кубинцев, несмотря на некоторую многословность комментария.

Хулио Гарсиа Эспиноза, создатель «Угольщика», сделал в том же стиле фильмы «Жилище», посвященный жилищной проблеме, и «Шестая годовщина». Мне понравились также фильмы «Вода» Октавио Гомеса (об ирригации), «Чин-Чин» Умберто Ареналя (о сельскохозяйственных кооперативах), «Помидор» Фаусто Канеля (пропагандирующий посадки помидор, ввозившихся до сих пор из США), «Негр» Эдуардо Манета (против сегрегации), «Забытая земля» Оскара Торреса (о заболоченных и ныне осушаемых землях).

Документалисты Кубы использовали опыт французов, итальянцев, русских, нью-йоркцев, а также пуэрториканцев — авторов ряда превосходных картин. В Пуэрто-Рико, этой колонии Соединенных Штатов, несколько режиссеров нью-йоркской школы, скрываясь от маккартистов, создали после 1950 года замечательную документальную кинематографию, одним из даровитых представителей которой стал Оскар Торрес.

Посетивший Гавану Йорис Ивенс говорит о большом интересе, который ему внушает молодая школа кубинских документалистов. Но он ездил туда не только для того, чтобы консультировать молодых кинематографистов. Он снял там фильм, который задуман как «Письмо Чарли Чаплину» о Кубе.

ИКАИК решил привлечь в Гавану лучших режиссеров — Бюнюэля, Алена Рене, Дассена и других. Дзаваттини провел на Кубе несколько месяцев, работая над сценарием «Куба танцует». Оператор Мартинелли снял там «Рассказы о революции».

Этих «Рассказов» поначалу должно было быть пять. Я видел немую копию двух первых. Один называется «Обрученные» (история юноши и девушки, встретившихся в период Сопротивления), второй — «Рабочий день» (двенадцать часов из жизни шпика при режиме Батисты). Но они не вошли в окончательный фильм Томаса Гутьереса Алеа, который состоит из трех рассказов: «Раненый» (история человека, который после неудачной попытки убить Батисту раненный бродит по Гаване), «Повстанцы» (история трех партизан), «Санта-Клара» (история битвы, происшедшей в конце декабря и закончившейся победой революции). Эти три рассказа сняты в неореалистическом духе и обнаруживают явное стремление их авторов к документальности. Достоверность киноповествований захватывает.

«ВОЙНА ГАУЧО»

«Куба танцует» и «Рассказы революции», вероятно, смогут занять почетное место на международных кинофестивалях 1961 года. Это, конечно, не такие шедевры, как, скажем, «Пайза» Росселини, но их, без сомнения, следует считать большими достижениями молодой кубинской кинематографии.

●

Бразильский город Ресифе напоминает Амстердам с его церквами в стиле голландского барокко. А рядом — двадцатиэтажные здания...

В Байя (Сан-Сальвадор) конголезские обычаи, оберегаемые африканской частью населения города, соседствуют с декоративными украшениями XVIII века, гостиницами из железобетона и церквами в золоте.

Рио-де-Жанейро — это негритянские трущобы и грандиозные билдинги с искусственным климатом.

В Сан-Паулу жизнь бьет ключом, там каждый день возводят по три новых дома, и небоскребы выстроились в ряд в долине, где смешались многие расы и национальности.

Четыре города, четыре мира в одной стране, где в ста километрах от ультрасовременного города, в непроходимых лесах живут племена, находящиеся в доисторическом состоянии. Бразилия — удивительнейшая страна Америки, которая воспета Амаду, Портинари, Винициусом де Мораэсом, Виллалобосом, Кавальканти-художником и Кавальканти-кинорежиссером. Не может быть, чтобы ее киноискусство не встало завтра вровень с ее литературой, стенной живописью, музыкой, танцами и архитектурой, идущими в авангарде современного искусства!

В Синеландии, в двадцати километрах от Рио, на фоне чудесного тропического ландшафта расположено небольшое здание, комнаты которого набиты бумагами, фотографиями, документами. Здесь собраны не только киноархивы Бразилии, но и многочисленные документы о кинематографиях Франции, Японии, Советского Союза, Чили, Китая, короче всего мира.

Хранитель этого архива Адемар Гонзага рассказывает, что к 1912 году в Бразилии ежегодно снимали около сотни картин. В то время кинопроизводство было очень разбросанным. По словам хранителя синематеки в Сан-Паулу Салеса Гомиша, автора известного труда о Виго, в начале века производство фильмов процветало в городе Пелотас.

В 1920 году в Катагуазе поселился Умберту Мауру, продававший и покупавший моторы и электрическое оборудование. Увлекшись кинематографией, он купил себе камеру «Патэ-Беби» и начал снимать с участием родных и друзей приключенческий фильм «Мимо кратера». Я встретился в Рио с этим крепким шестидесятилетним стариком. Я познакомился с его творчеством и считаю этого человека одним из выдающихся режиссеров нашего времени. Вот что он мне рассказал:

«В те годы мы в Катагуазе восхищались итальянским Мацистом, «сериями» Пирл Уайт, фильмами Генри Кинга, Томаса Инса и позднее Кинга Видора.

Мой любительский фильм понравился богатым друзьям. Они дали мне возможность купить нормальную камеру и несколько рулонов пленки. Я снял несколько фильмов, в которых участвовала вся моя семья и даже собака. Оператором был Эдгар Бранл. В Рио фильмы сочли интересными, и Адемар Гонзага дал мне золотую медаль за лучший фильм года.

Я изучал кино с помощью кино. Я использовал панорамы, панхроматическую пленку, затемнения. Я очень увлекался этим. И если я делал хорошие фильмы, это было подобно тому, как ваш мольеровский господин Журден говорил прозой, сам того не подозревая.

С актрисой Кармен Сантош я снял фильм «Угольная кровь». Он не имел коммерческого успеха. Моя фирма «Феб-фильм» прогорела. По предложению Адемара Гонзага я снял комедию «Уста без поцелуя» (1930). «Ганга Брута» был моим первым звуковым фильмом, в котором, по правде говоря, произносилось только одно слово: «Паулу». Особое влияние на меня оказали Штрогейм и Пабст. Обратившись к звуковому кино, я продолжал использовать и символы и намеки. Затем опять с Кармен Сантош я снял фильм «История моей любви». Я очень люблю эту картину — и не потому, что она имела большой успех, а потому, что я всю ее сделал сам: режиссировал, снимал, подсвечивал, монтировал и т. д.

После «Города женщин» профессор Рокес Пинту, пионер радиовещания, предложил мне создать вместе с ним Институт учебного кино, в котором я работаю уже 25 лет и для которого я снял много документальных фильмов, в частности «Открытие Бразилии».

«Песню Саудад» я опять снимал с участием всех моих родственников. Я всегда любил все делать сам и работать с друзьями. К несчастью, мне не хватает денег, чтобы закончить этот фильм».

В этом интервью — весь Умберту Мауру. Надеюсь, что его фильмы, отмеченные столь характерной для их автора интонацией, со временем увидят зрители и других стран.

Мауру умеет придать удивительную жизненность обстановке своих фильмов, он хорошо чувствует метафору и умеет находить точные, типичные детали. Это настоящий большой художник, который не походит ни на кого другого и умеет выразить свое свежее отношение к сюжету.

1928—1929 — золотые годы бразильского кино. Мне многое нравится в фильме «Сан-Паулу — симфония метрополии», поставленном Рексом Люстигом и Адальберту Кеннеди. Мне жаль, что я не видел «Ограничение», фильм, созданный в 1930 году двадцатилетним Рейксоту.

В звуковой период бразильское кино начинает деградировать, несмотря на работы Мауру, деятельность неутомимого Луиса де Барроса, несмотря на фильмы с участием комика Мескинхита. Успехи Одувальдо Ванна, создавшего фильм «Шелковая кукла», не имели продолжения. В течение десяти лет производство фильмов, упавшее до четырех в год, ограничивалось выпуском картин, популяризировавших карнавальные песенки.

В 1953 году огромный успех имел фильм Лима Баррето «О Кангасейру», в котором режиссер рассказал о мстителях, «бандитах чести», действовавших в начале века в северо-восточной части страны. Но и этот успех, увы, не ознаменовал начала новой эры бразильского кино.

В 1949 году группа капиталистов основала в Сан-Паулу мощную компанию «Вера Крус» и призвала в качестве ее руководителя Альберто Кавальканти, прославившегося своими картинами, поставленными во Франции и Англии.

Провозгласив лозунг «бразильские фильмы для бразильцев», компания взяла на себя задачу не выпускать фильмы за пределы страны. Только фильм Лима Баррето сумел преодолеть границу. Такие значительные произведения, как «Кейсара» Адольфо Сели или «Синья Моса» («Барышня») Освальду Сампайу и Тома Пейна, остались почти неизвестными мировой кинообщественности. Не попал на экраны Европы и фильм «Песня моря», как, впрочем, и другие бразильские картины Кавальканти, который покинул свою родину в 1954 году.

С тех пор в Бразилии кое-как создают до тридцати фильмов в год. Два центра кинопроизводства находятся в Рио и Сан-Паулу (фирма «Вера Крус» ликвидирована). Эти города соперничают, и каждый поносит фильмы соседа. В Сан-Паулу презрительно отзываются о «кариокас» (убогие карнавальные фарсы), а в Рио утверждают, что кинематографисты Сан-Паулу выпускают плохие детективы в американском духе...

Но все же, несмотря на обилие чисто коммерческих лент, оба города за шесть лет сделали свой вклад в развитие киноискусства страны. Молодой Нельсон Перрейра Сантос выпустил очень удачный фильм «Рио, 40 градусов», показывающий различные стороны жизни родного города. Сан-Паулу может гордиться таким талантливым человеком, как Вальтер Уго Кхоури. Его творчество подвержено различным влияниям, форма его фильмов слишком изысканна, но это художник безусловно темпераментный. Следует запомнить также имена Родольфу Нанни, Освальду Сампайу, Сесара Мемолу, де Соура Барроса, дебютанта Глаубера Роша из Байи.

Бразилия могла бы выдвинуть молодых кинематографистов. Но состояние кинопромышленности не дает для этого возможности. Капиталисты не вкладывают денег в кинопромышленность, считая ее невыгодным делом, особенно после провала фирмы «Вера Крус». (И еще характерный случай: после успеха фильма Лима Баррето режиссер десять лет был без работы.)

«О КАНГАСЕЙРУ»

«СИНЬЯ МОСА»

Я все же думаю, что бразильское кино еще поразит мир. Такой динамичный народ обязательно обратится к кинематографии. И это будут не отдельные удачи, а целая школа, которая, может быть, обретет значение не меньшее, чем французская, американская, советская или итальянская.

●

Я прилетел в Перу, эту страну вулканов, гор и джунглей на 25 часов. Все это время я провел в Лиме. Из бывшей столицы древних инков Куско я получил к Новому году открытку от Хорхе Чамби. Я познакомился с ним в Европе. Он — инк, человек, словно бы пропитанный древней цивилизацией этого народа. Это великолепный кинематографист, и я никогда не забуду его документальный фильм о жизни горных индейцев, показанной на фоне темно-коричневого пейзажа с зелеными оливами...

●

Затем я был в Чили, этой республике, изолированной от остального мира хребтами Анд и водами Тихого океана, стране, воспетой Пабло Неруда. Кинематография здесь существует с 1914 года. Европа о ней почти ничего не знает. Однажды мы имели возможность увидеть в Канне фильм «Забытая бухта», который мог смело претендовать на международную премию. Это рассказ о жизни рыбаков. Фильм снят с участием жителей одной бедной деревушки и интересен своей достоверностью. Имя его создателя — Бруно Габела.

●

Аргентина — это двадцать миллионов жителей, из них пять — в Буэнос-Айресе с его огромным пригородом. В центре — сгусток улиц, где господствует французская архитектура, соседствующая с американскими небоскребами. В огромном, вытянувшемся на многие километры пригороде жалкие стены не могут скрыть язв бедности.

Испанский язык — главный в метрополии, итальянский — второй, и в районе Бокка чувствуешь себя словно где-то около Милана или Неаполя. На этой земле, где уже почти совсем нет индейского населения, итальянцы занимают важное место и играют значительную роль в развитии искусства. И может быть, не случайно, что именно итальянец по происхождению, Марио Гелло, поставил в 1908 году первый фильм, вдохновленный историей борьбы аргентинского народа за независимость в начале XIX века. Я видел этот фильм — «Национальный гимн», — рассказывающий о рождении аргентинской «Марсельезы». Режиссура Гелло наивна, но не более, чем французских или итальянских постановщиков тех лет.

По свидетельству историка Хорхе Коусело, великой тройкой аргентинского немого кино были интеллигент Роберто Гундо, рабочий Нело Косими (ставший затем актером) и художник и музыкант Хосе Феррейра.

Феррейра умер в 1934 году, когда кинематография его страны становилась первой в странах испанского языка. (В тот период производство фильмов в Мексике только начиналось.) В начале сороковых годов студии Буэнос-Айреса выпускали по шестидесяти фильмов в год. Художественные их достоинства были довольно высоки благодаря работам таких мастеров, как Марио Соффичи, Лукас Демаре, Луис Заславский, Леон Торрес Риос.

Я видел несколько картин этого периода (они до сих пор прокатываются в стране). Меня больше всего поразил фильм «Пленники земли», созданный Марио Соффичи по двум рассказам Кироги — «Пеон» и «Апельсиновая водка». Я не видел других фильмов Соффичи — «Ветер с севера» (1937), «Герой без славы» (1942), «Три человека из Рио» (1943), — но аргентинские историки, вероятно, правы, называя его «истинно национальным кинематографистом, прекрасно чувствующим пейзаж, человеческие характеры и образ жизни страны».

Подобным же образом можно охарактеризовать и Лукаса Демаре. Его фильм «Война гаучо» (1942) — об одном из эпизодов борьбы за независимость — очень хорош, и упрекнуть режиссера можно только за склонность к копированию голливудских фильмов в монтаже и драматургическом построении. Его лучшей картиной, вероятно, была «Дикая пампа». Луис Заславский принес в аргентинское кино свою большую культуру, ум и тонкость. Его фильм «Дама-невидимка» по Кальдерону отмечен изысканной режиссурой, полной изящества и динамики. Леопольд Торрес Риос наиболее ярко проявил себя в фильмах о жизни средних классов, например в картине «Возвращение в гнездо» (1937).

Затем наступило время диктатуры Перона, наложившего свою лапу и на кинематографию, тем более что его жена Ева была актрисой.

Хотя в то время в стране было много демагогических разговоров о национальных интересах, кино потеряло национальный характер.

Единственным значительным явлением этого периода был фильм Уго дель Карриля «Текут мутные воды», снятый по роману Альфредо Варелла, который был заключен в тюрьму Пероном. История бунта, показанная в фильме, не вызвала гнева диктатора, так как действие происходило до его прихода к власти.

После бегства диктатора расцвел талант Торре Нильсона. Его фильмы «Дом ангела», «Падение» и «Конец праздника» свидетельствуют о том, что перед нами один из лучших современных режиссеров. Картины эти сделаны по сценариям жены режиссера — писательницы Беатрисы Гвидо; в них соединяются несколько фантастическая поэзия и социальная реальность современной жизни страны. Значительно и произведение режиссера Айала — «Начальник», которое выходит за рамки рассказа о молодых преступниках и становится образной картиной диктаторского режима.

Наряду с этими режиссерами поднимается и «новая волна» аргентинской кинематографии. В Буэнос-Айресе имеется огромная масса кинолюбителей. Мне говорили: «Аргентина находится на краю Америки и не имеет постоянных связей с остальным миром. Что остается молодежи? Для одних — футбол, для других — кино...»

Аргентинские газеты располагают превосходными кинокритиками, которые с большой теплотой принимают своих европейских коллег. Там говорят больше о режиссерах, чем о кинозвездах.

Аргентина — единственная страна обеих Америк (за исключением Кубы), где есть закон о помощи кино. Мне рассказывали, что он не безупречен. Надо к тому же пожелать, чтобы его применяли не те самые чиновники, которые поставили в смешное положение свою страну, прислав на Каннский фестиваль 1960 года невероятный фильм «Процессия». Редко какой фильм выигрывал, служа орудием религиозной пропаганды. Католическая церковь всесильна в Аргентине (как и во всей Латинской Америке), но быть сильным не всегда значит быть умным...

Однако помощь государства все же способствовала выдвижению молодых «короткометражников». Правда, они жалуются, что их опыты не доходят до коммерческих кинотеатров. Это, конечно, существенно. Но ведь главное заключается в том, что молодежь все-таки может выразить свои мысли в фильмах.

Интересны фильмы «Стадион» и «Газета» умного и острого режиссера Беренда. Сюрреалистическая, сумасшедшая атмосфера царит в фильмах Родольфо Куна, в частности в его картине «Трущобы Буэнос-Айреса» (премированной на фестивале экспериментального фильма в Брюсселе и запрещенной цензурой). Полон трагизма фильм Фернандо Бирри «Нищие» — о жизни обездоленных.

В этой довольно обширной продукции есть, конечно, и свои потери. Бесперспективны, например, старомодные поиски «авангардистского» толка.

Некоторые молодые режиссеры получили возможность ставить художественные фильмы. С помощью киноклубов Симон Фельдман снял сатирико-фантастический фильм «Переговоры» и недавно закончил «Те, что с десятого стола». Фильм «Рио Абахо» режиссера Дюьи показал жизнь бедных эмигрантов из Центральной Европы в дельте реки Абахо. После этого он снял картину «Сегодняшний герой». Режиссер фильма «Трущобы Буэнос-Айреса» Родольф Кун снял полнометражную картину «Пленники ночи».

●

Время покажет, был ли я прав, предсказывая подъем кинематографии в той или иной стране Латинской Америки. Но я убежден, что очень скоро в них объявятся кинематографисты, которые удивят мир. Народы латиноамериканских стран, несмотря на трудности и поражения, идут вперед. Не может быть, чтобы это движение не проявилось и в искусстве кино.

И. ВАЙСФЕЛЬД

Под одним небом голубым...

Лен со — так по-вьетнамски звучат слова «советский товарищ». Лен со! — эти слова произносятся всегда дружески, сердечно. Ребятишки на улице увидели гостей из Советского Союза. Одни еще внимательно всматриваются в незнакомые лица, другие уже узнали и весело, восторженно кричат:

— Лен со! Лен со!

Во Вьетнаме знают советских кинематографистов, хорошо помнят тех, кто уже побывал здесь. Имена Мухина, Ешурина, Штрауха, Каюмова, Кириенко и других часто назывались вьетнамскими кинематографистами, работниками культуры, их руководителями.

С любовью говорили о популярном во Вьетнаме Романе Кармене.— Когда он вернется с Кубы, как идут съемки его нового фильма? — спрашивали нас президент ДРВ товарищ Хо Ши Мин и вице-президент, председатель Общества вьетнамо-советской дружбы товарищ Тон Дык Тханг и многие, многие другие. В стране высоко ценят вклад Кармена в развитие вьетнамской документальной кинематографии.

Доброе чувство товарищества, дружбы распространяется на всех лен со.

Когда мы приехали в джунгли Хоа Бина, в 120 километрах от Ханоя, там находилась съемочная группа художественного фильма «Огонь среднего фронта». Режиссер фильма Лю Син Фу (сидит), директор съемочной группы Пан Бай (справа, держит плакат) и их товарищи приготовили для советских киноработников новогоднее приветствие (стр. 134, фото внизу).

Поэтичность, задушевность, эмоциональность — отличительная черта не только вьетнамских кинематографистов и писателей, с которыми мы познакомились и подружились.

Я бы сказал, что романтичность, взволнованное восприятие мира свойственны всему народу. Особенно ярко это проявляется, когда речь идет о Советском Союзе, о лен со.

В Ханое нам передали конверт. В него вложены были цветное изображение лотоса, фотография нашего нового друга и его собственные стихи, написанные от руки с приложенным подстрочным переводом. Без волнения нельзя было читать эти строчки:

Я никогда не шагал по московским улицам.
Я еще никогда не слышал шума воли
прекрасной Волги.
Я не гулял в лирических садах,
Не видел памятника Маяковскому,
Не видел и памятника Пушкину.
Над нашей страной царит аромат лотоса...
Я вам дарю все это, наши товарищи.
Носите мой стих вечно с собой,
Ибо он сокращает расстояние между нами.
Мне кажется, я брожу сейчас по местам моей мечты,
Ибо я вечно иду рядом с вами,
Ибо сегодня на советской земле
Осуществляется наш прекрасный сон...
Молодыми крыльями к освещенному горизонту
Летим мы все дальше и дальше...
Мы всегда летим за вами...
И будем вместе, под одним небом голубым!

Ле Нгьем

Ханой. Декабрь 1960.

Хочется сказать товарищу Ле Нгьему: спасибо за добрые чувства дружбы. Мы всегда будем вместе, «под одним небом голубым»!

Вьетнамцы любят поэзию, музыку. Их обычная «прозаическая» разговорная речь отличается необыкновенной мелодичностью. Незначительное изменение интонации в слове меняет его смысл; интонации разнообразны, разнозвучны и придают поэтому повседневному языку особый ритмический музыкальный рисунок. Даже не зная языка, слушаешь речь вьетнамца и поражаешься богатству ее звучаний и мелодичной выразительности.

Хочется сказать и еще об одной привлекательной черте наших друзей во Вьетнаме — высокоразвитом чувстве юмора, тонком ощущении смешного.

Уж если и произошел перерыв в съемке из-за зимней непогоды и приезда друзей, можно и пошутить. Пришлось оказаться перед объективом неумелого фотографа (автора этих строк) — сразу же все охотно собираются потеснее, а потом в тени огромного шатра дружно поют по-вьетнамски «Широка страна моя родная...».

В джунглях в дни войны за освобождение возникла вьетнамская кинематография.

Заместитель директора киностудии «Вьетнам» Фан Чонг Куанг — один из ветеранов отечественной кинематографии — рассказал нам:

— Колонизаторы хозяйничали на нашей земле 80 лет и, конечно, не оставили нам решительно никакой технической базы для производства фильмов. Пришлось проявить большую находчивость и изобретательность, чтобы в условиях военных действий наладить съемку и обработку киноматериала (первое время пользовались материалом, захваченным у врага). Шаг за шагом, преодолевая невероятные трудности, развивалось наше документальное и хроникальное кино. Благодаря самоотверженной деятельности первых операторов запечатлены на

пленке героические подвиги бойцов Сопротивления, снят съезд Партии трудящихся Вьетнама, проходивший в джунглях, выступления товарища Хо Ши Мина.

В джунглях нашим бойцам посчастливилось впервые просмотреть ряд советских фильмов: «Сказание о земле Сибирской», «Максимка», «Алишер Навои».

В 1954 году при вступлении в Ханой отряд вьетнамских кинематографистов насчитывал уже 30 человек. Сейчас они работают на собственной, отечественной киностудии. У нас уже создано 70 журналов хроники, 24 документальных и научно-популярных фильма, экспериментальный мультипликационный и три художественные картины...

Во вьетнамских художественных фильмах, с которыми мы познакомились, ощущается стремление передать героические традиции, живые черты быта, психологии народа. В них мы видим подлинную героику, поэтичность, скромность, самоотверженность и революционный энтузиазм вьетнамского народа, который насмерть воевал с колонизаторами, победил их и теперь с огромным подъемом строит социализм.

Советские зрители знакомы с художественным фильмом ДРВ «На берегах одной реки» *, рассказывающим о борьбе вьетнамского народа во главе с коммунистами за объединение родины. Это еще незрелая в художественном отношении, но интересная работа. Большая политическая проблема разрабатывается в фильме не декларативно. Героев фильма, любящих друг друга юношу и девушку, разделяет граница между Севером и Югом — река, на их пути становятся агенты южновьетнамских марионеток. Таким образом, авторы рассказывают нам о судьбах людей, избегая котурн, на которые так легко воздвигнуть героев, превратив их в холодные иллюстрации к заданной теме. В характеристике офицера — отрицательного персонажа, к сожалению, дают себя знать киноштампы, но зато другой образ, женщины-шпионки, которая в конце концов отказывается служить врагам Вьетнама, решен своеобразно и колоритно.

Художественная картина «Апельсиновый сад»** посвящена деревне, росткам нового во вьетнамском сельском хозяйстве. Это экранизация пьесы, и здесь ощущается подражание театральным мизансценам, сценическим приемам разработки сюжета. Через это прошли, впрочем, все молодые кинематографии мира, и наша в том числе; пожалуй, иные современные мастера, приходящие в кино из театра, также подвержены инерции театрального мышления и недостаточно пользуются приемами кинематографа. Но, несмотря на очевидные недостатки фильма, в нем отчетлива тенденция изображать жизненные характеры и сложные коллизии, а не однотипные схемы.

* Сценаристы Као Динь Бау и Дао Сианг Тунг. Режиссеры Хонг Нги. Хьец Зан. Оператор Нгуэн Дак. Художник Дао Дык. В главных ролях: Фи Нга и Бик Вэн.

** Сценарист Лыонг Та. Режиссер Фам Ван Хоа. Оператор Нгуэн Хан Зи. Музыка Ван Чунг. В главных ролях: [illegible]хий Винг, Ты Гуй, Ван Фык и другие.

РАДОСТНО ВСТРЕЧАЛИ НАС ДЕТИ

О наших днях, о трудовых буднях Вьетнама рассказывает фильм «Девушка со строительства» *. Он демонстрировался в Софии на конференции кинематографистов стран социалистического лагеря и справедливо получил в общем положительную оценку. И это тоже свидетельство успешного развития вьетнамского кино.

Из картин, находящихся в производстве, назову два фильма: «Супруги А Фу» по одноименному рассказу То Хоайя и «Огонь среднего фронта», посвященный освободительной войне вьетнамского народа. Сценария «Огонь среднего фронта» нет в русском переводе, и мы с ним познакомимся только на экране. Рассказ «Супруги А Фу» напечатан в книге «Рассказы вьетнамских писателей». На мой взгляд, этот рассказ дает возможность создать психологически напряженную вещь, передать движение интересных характеров. Сюжетную

*Сценарий Ким Лан. Режиссер Нгуэн Тиэн Лой. Оператор Нгуэн Данг Бай. Музыка Ван Ты. В главных ролях: Дык Лыу и Си Манг.

ТЕПЛО ПРИНЯЛА СОВЕТСКУЮ ДЕЛЕГАЦИЮ СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА ФИЛЬМА «ОГОНЬ СРЕДНЕГО ФРОНТА»

ДРУЗЬЯ ОХОТНО СОГЛАСИЛИСЬ СФОТОГРАФИРОВАТЬСЯ ВМЕСТЕ С НАМИ

основу произведения составляют события в жизни вьетнамской женщины. Она порывает со своим мужем — старостой, спасает от верной смерти любимого человека и вместе с ним вступает в ряды Народной армии. Так возникает новая семья. Супруги А Фу — борцы за народный Вьетнам. Сюжет рассказа может открыть перед зрителем широкий мир и вывести действие за рамки семейных отношений, раскрыть образы героев-коммунистов, ведущих за собой массы в их борьбе с врагами Вьетнама.

Но все же это только начало. Вот почему вьетнамские кинематографисты упорно учатся, осваивают советский и мировой опыт киноискусства. По их просьбе мы, члены делегации советских кинработников, посвятили ряд бесед разбору выпущенных картин. Во время этих встреч выяснилась замечательная черта наших друзей: огромная жажда знаний, пытливость, настойчивое желание постичь суть не только своих успехов, но и ошибок, слабостей, чтобы их преодолеть. Они не боятся творческой критики, напротив, ищут ее, ждут. Как настоящий мастеровой, вьетнамский кинематографист острым взглядом осматривает свою работу, проверяет, где еще непрочно, неровно, где перекос, и такого же острого взгляда ждет и от друга.

Нежелания или боязни критики — этих разновидностей бюрократического мышления в искусстве — у вьетнамских кинематографистов нет и в помине. Напротив, они люди душевно очень здоровые, ищущие, пытливые, люди больших решений. В этом залог их успехов.

Приглашение нашей делегации в ДРВ с просьбой прочитать лекции по теории кино, кинодраматургии, режиссуре, изобразительному решению фильма, сделать доклады о современном советском и мировом киноискусстве — это только небольшая частица обширной программы учебы, которую наметили вьетнамские друзья.

Они работают упорно, творчески, сознавая свою ответственность за будущее вьетнамского кино. Партия трудящихся и правительство Вьетнама уделяют огромное внимание кино: строится новая киностудия, которая будет через пять лет выпускать 12 художественных фильмов в год, а через десять — до 20. Хорошо работает киношкола актеров, режиссеров и организаторов производства.

Развитие киноискусства ДРВ — кровное дело народа. Теорию и практику киноискусства изучают помимо специалистов все работники культотделов правительственных органов. Я беседовал с работниками кинопроката — их живо интересуют вопросы эстетики кино, проблемы социалистического реализма. Они — не коммерсанты, а чуткие критики кино, которые прислушиваются к голосу зрителя, его настроениям и стараются помочь эстетическому воспитанию народа. В таком же направлении строит свою работу вьетнамский журнал «Кино».

Любовь к киноискусству и заботу Партии трудящихся и правительства о его развитии мы ощутили во время встречи с товарищем Хо Ши Мином. Перелистывая альбом «Искусство миллионов», товарищ Хо Ши Мин вспоминал картины, которые ему пришлось видеть еще в 30-е годы: «Чапаев», «Путевка в жизнь», «Соловей-Соловушка». Он интересовался мнением советских кинематографистов о последних фильмах ДРВ. Товарищ Хо Ши Мин просил нас передать всем советским киноработникам свой горячий привет, пожелания успехов и здоровья.

Покидая Вьетнам, мы уносили с собой чувства дружбы, братства, которые свидетельствуют о нерушимых связях советских и вьетнамских кинематографистов.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ТУЛИО ПИНЕЛЛИ, ЭННИО ФЛАЙАНО

Сладкая жизнь

Отрывки из сценария

Творчество итальянского режиссера Федерико Феллини, одного из видных мастеров современной кинематографии, в течение ряда лет привлекает внимание кинокритики. Большой интерес вызвал и последний фильм Феллини «Сладкая жизнь». Зачастую расходясь во мнениях относительно общей философии фильма, в которой многие критики услышали ноты отчаяния и безысходности, почти все, кто писал об этом произведении, отмечают его разоблачающую силу, направленную против образа жизни, психологии и нравов господствующих классов.

«Сладкая жизнь» лишена сюжета в традиционном понимании этого термина. Эпизоды фильма связаны нитью повествования о похождениях Марчелло, преуспевающего журналиста из неофашистской газеты. Поначалу Марчелло в «высшем свете» не более чем соглядатай. Он подглядывает за жизнью богачей, пишет о ней, создает сенсации или скандалы, зарабатывает на хлеб насущный. Преуспевая, он постепенно из соглядатая превращается в соучастника. Он растворяется среди тех, кто, истощив все свои творческие силы, исповедует только один культ — извращенное наслаждение.

Ниже мы публикуем три отрывка из начала, середины и заключительной части сценария «Сладкая жизнь».

ОКРАИНА РИМА. АКВЕДУК ФЕЛИЧЕ. ДЕНЬ

Солнечное утро. Гул вертолета.

Развалины акведука Феличе на далекой окраине города. Люди, отдыхающие у домов барачного типа, смотрят в небо, откуда доносится стрекочущий гул вертолета.

Гул нарастает по мере приближения; на стене акведука и на земле вырисовывается тень вертолета; под ним, слегка покачиваясь, как бы плывет в воздухе огромный темный силуэт.

ОКРАИНА РИМА. ДЕНЬ

Несколько мальчишек, оборванных и грязных, гонявшихся друг за другом на пустыре, бросив игру, с захватывающим интересом следят за пролетающим вертолетом; они взбегают на самый высокий бугор и, размахивая руками и неистово вопя, смотрят вслед вертолету, который удаляется в сторону Рима.

ОГРОМНЫЕ ЖИЛЫЕ КОРПУСА НА ОКРАИНЕ РИМА. ДЕНЬ

Тень летящего вертолета с покачивающимся под ним темным силуэтом вырисовывается на белой стене одного из корпусов в пригороде Рима.

Тень принимает гигантские размеры и перемещается дальше; из окон домов выглядывают мужчины и женщины и смотрят вверх.

ДВОР. ДЕНЬ

В длинном и узком, как расщелина, дворе несколько рабочих, ремонтирующих грузовую автомашину, замечают вертолет; прервав работу, они смотрят вверх.

СОБОР СВЯТОГО ИОАННА. ДЕНЬ

Высокие статуи, украшающие фасад собора св. Иоанна, четко вырисовываются на фоне неба.

Слышен прерывистый гул приближающегося вертолета; он пролетает вдоль фасада собора, и тут обнаруживается, что темный силуэт, покачивающийся под ним,— это огромная деревянная статуя Иисуса Христа.

Продолжая покачиваться в воздухе, гигантская статуя проплывает мимо фигур апостолов, выстроившихся на фронтоне собора, и удаляется в сторону центра города.

Следом за первым вертолетом, то поднимаясь, то опускаясь, летит второй.

ВИДЫ РИМА (СНЯТО С ВЕРТОЛЕТА). ДЕНЬ

Статуя летит над Римом. Она почти касается крыш домов, пролетает над улицами, площадями, фонтанами.

В одном из учреждений — здании современной архитектуры с большими окнами — гул вертолета привлекает внимание служащих; они поворачивают головы в сторону улицы, затем встают со своих мест и присоединяются к стоящим у окон.

Среди служащих несколько девушек. Пользуясь случаем, молодые люди стараются примоститься к ним поближе.

За окном, на расстоянии нескольких метров, проплывает покачивающаяся в воздухе статуя.

Все встречают ее шумными возгласами и, высунувшись до предела из окон, размахивают руками. Вслед за первым вертолетом тотчас же появляется второй; пролетая мимо окна, у которого стоят девушки, он внезапно застывает, как бы повиснув в воздухе. Внутри прозрачной кабины помимо пилота находятся двое молодых людей, которые жестами приветствуют девушек. Это Марчелло и Папараццо.

Девушек обдает воздушной волной от вращающегося винта вертолета. Это их забавляет, они весело смеются, посылают ответные приветствия, стараются перекричать друг друга.

Оба молодых человека тоже что-то кричат из кабины, но голосов их не слышно — по-видимому, шутливые комплименты по адресу девушек. Папараццо, в руках которого фотоаппарат со вспышкой, несколько раз снимает их.

Девушки смеются и, хотя их все равно невозможно услышать, кричат, указывая на статую, которая уже далеко:

— Что это такое?

КАБИНА ВЕРТОЛЕТА. ДЕНЬ

Марчелло и Папараццо пытаются жестами что-то дать понять девушкам.

Марчелло. Блондинка!.. Телефон!.. Номер!..

Марчелло уловил, что хотели сказать девушки, и кричит в пустоту:

— Это Исус Христос!.. От папы!..

Папараццо тоже кричит:

— Хотите с нами прокатиться?..

Вертолет внезапно набирает высоту и удаляется; вслед ему несутся возгласы, смех, приветствия девушек. Стоя в кабине, Марчелло и Папараццо, смеясь, еще и еще раз жестами приветствуют девушек.

ВИДЫ РИМА. ДЕНЬ

Гигантская статуя с распростертыми в воздухе руками пролетает над центром города.

Откуда-то из громкоговорителя доносится приглушенный голос:

Голос из громкоговорителя: Раз, два, три, четыре... Алло... Алло...

Издалека появляется купол собора св. Петра, по направлению к которому летят оба вертолета, освещенные солнцем.

Торжественно, гулко плывет над городом звон тяжелого колокола.

ПЛОЩАДЬ СВ. ПЕТРА

Вертолет кружится вокруг купола собора.

Он едва не задевает статуи святых и повисает над площадью, запруженной народом.

НОЧНОЕ КАБАРЕ. НОЧЬ

На площадке для танцев, в световом кругу направленного на них прожектора два молодых танцора в женских костюмах исполняют эстрадный номер.

В переполненном зале, за столиками, расположенными вокруг танцевальной площадки, сидит обычная публика, одетая с претензией на элегантность.

В глубине зала, облокотившись о стойку бара, стоит Марчелло в темном костюме; он с любопытством следит за выступлением двух танцоров.

Танцоры заканчивают свой номер и удаляются под гром аплодисментов.

Тотчас же вслед за этим к публике обращается завладевший микрофоном конферансье.

Конферансье. А теперь вам будут показаны модели одежды, подготовленные к зимнему сезону известной фирмой...

Рядом с конферансье появляется человек, одетый с подчеркнутой эксцентричностью; он обеими руками приветствует присутствующих и расточает улыбки в ответ на аплодисменты, которыми его встретили.

Голос конферансье слышится все глуше и глуше.

Один из танцоров подходит к стойке бара и садится рядом с Марчелло, положив руку на его плечо.

Это красивый юноша с женственной внешностью, не производящий, однако, впечатления вульгарного или глупого; он очень расстроен, то ли искренне, то ли притворно— трудно понять.

Т а н ц о р. Я так расстроен, так расстроен сегодня... Мне хотелось бы умереть...

Марчелло смотрит на него с чуть насмешливой, но сочувственной улыбкой.

М а р ч е л л о. Почему?..

Т а н ц о р. Я был не в форме, понимаешь? Ужасно болит голова... Мне так неприятно, ведь здесь был ты...

Улыбаясь, но уже без иронии, Марчелло отвечает:

— Нет ли у тебя сигареты «Экстра»? Не огорчайся, все было отлично. У тебя всегда получается отлично...

В то время как танцор ищет сигареты, внимание Марчелло привлекает высокая, изящная, элегантно одетая девушка в больших темных очках, которая вошла с непринужденной уверенностью и остановилась у входа. Это Маддалена. Она приветственно машет Марчелло рукой и направляется к столикам. На танцевальной площадке тем временем началась демонстрация мод.

Манекенщицы, холеные, сухопарые, дефилируют в роскошных меховых шубках, из-под которых проглядывает почти обнаженное тело.

С появлением каждой манекенщицы представитель фирмы объявляет ее фамилию. Публика аплодирует.

Марчелло отходит от стойки бара и пытается пробраться к той девушке, которая его приветствовала. В этот момент пожилой мужчина, сидящий за одним из столиков и не спускающий с Марчелло глаз, подзывает его к себе тоном, в котором чувствуется глухая и плохо скрываемая враждебность.

Г о с п о д и н. Подойди-ка сюда...

Марчелло явно предпочел бы не откликнуться на это приглашение, но уклониться трудно, и он подходит к столику. С деланным дружелюбием приветствует того, кто его подозвал, и сидящую рядом с ним элегантно одетую даму. Она курит, глядя в сторону, и подчеркнуто игнорирует как самого Марчелло, так и его приветствие.

М а р ч е л л о. Добрый вечер...

Мужчина не реагирует ни на приветствие Марчелло, ни на его фамильярно-дружелюбный тон; он впивается в него глазами, в которых таятся вражда и угроза.

Г о с п о д и н. Кончится тем, что я тебе сверну шею! Смотри берегись!

Марчелло отвечает с подчеркнутым равнодушием и с ноткой цинизма. Он, видимо, привык по роду своей деятельности к подобным разговорам.

М а р ч е л л о. Прошу прощения... Но я должен информировать наших читателей, это моя профессия... Впрочем, это ведь не плохая реклама... Может пригодиться, не так ли?

Но на его собеседника эти слова не производят должного впечатления.

Г о с п о д и н. Это тебе так не пройдет... Понятно?..

Кивком головы он указывает на сидящую рядом с ним женщину, которая продолжает курить, уставившись в одну точку и выказывая полнейшее безразличие к происходящему.

Г о с п о д и н. Пока что у нее неприятности с мужем... Кой черт печать вмешивается в наши личные дела?.. Ты просто рад напакостить...

Мужчина незаметно для себя повысил голос, чем привлек внимание окружающих. Сидящие за соседним столиком юноши и дамы уставились на Марчелло, которому стало не по себе. Чтобы как-то выйти из положения, он пытается превратить все в шутку.

М а р ч е л л о. Ну что ж, убей меня...

Затем Марчелло тоном сообщника обращается к женщине:

— А до́ чего ж хорошо было на Капри, а?

В этот момент мимо него проходит Маддалена. Воспользовавшись случаем, Марчелло пытается ретироваться:

— Простите... Мне нужно идти... Меня ждет дама...

Однако его собеседнику и сидящей рядом с ним женщине явно не до шуток. Женщина даже не удостоила Марчелло взглядом, а ее спутник сказал, отчеканивая слова:

— Иди, иди... Разыгрывай из себя благородного...

Марчелло сделал вид, будто не понял этой оскорбительной реплики, и последовал за Маддаленой, направившейся к выходу.

Когда Марчелло проходит мимо бара, его подзывает к себе танцор, который все еще сидит за стойкой и пьет.

Т а н ц о р. Марчелло... Ты что — уходишь?

Марчелло, не останавливаясь, дружески прощается с ним:

— Пока...

И быстро выходит.

УЛИЦА ВЕНЕТО (РАЙОН КАФЕ ДЕ ПАРИ). НОЧЬ

Маддалена выходит из ночного кабаре. Как только она появляется на улице, трое фоторепортеров — среди них Папараццо,— сидевших на корточках вдоль стены с фотоаппаратами наготове, вскакивают, собираясь ее сфотографировать.

Маддалена энергично отбивается от них, говорит резко и решительно:

— Прошу вас... Не приставайте... Я сказала, что нет...

Вышедший вслед за ней Марчелло довольно грубо отгоняет назойливых фоторепортеров:

— Оставьте ее в покое... Слышишь, Папараццо, отстань от нее!.. Ты разве не видишь, что она со мной?.. Отстань, Бианчини!.. Какое вам до нее дело?..

Фоторепортеры, ухмыляясь, отходят от них без особого сожаления.

Бианчини. А тебе какое до нее дело?

В то время как Марчелло и Маддалена направляются к роскошному лимузину, принадлежащему девушке, трое фоторепортеров, подловато хихикая, возвращаются на свои места.

Папараццо громко, с усмешкой в голосе, кричит вслед своему приятелю:

— Эй, Марчелло, приятного времяпрепровождения!..

Марчелло садится рядом с Маддаленой в длинную открытую машину.

Девушка спокойно заводит мотор и ведет себя так, будто ничего не произошло.

Маддалена. Вам куда?..

Марчелло. А вам, Маддалена?

Маддалена. О, мне... Я даже не знаю... Не знаю, куда девать себя... Сегодня я совсем расклеилась.

Машина стремительно набирает скорость.

ПЛОЩАДЬ ДЕЛЬ ПОПОЛО. НОЧЬ

Открытый лимузин останавливается неподалеку от одного из центральных фонтанов Рима.

Маддалена неторопливо выключает мотор и откидывает голову на спинку сиденья. Потом говорит:

— Мне хотелось бы жить в новом, совершенно незнакомом городе, где бы я никого не знала. (*Помолчав.*) Ну, что будем делать?

Марчелло (*мягко*). Можем поехать дальше. Или можем остаться здесь. Как хотите...

Маддалена продолжает разговаривать как бы сама с собой:

— Мне хотелось бы жить на необитаемом острове.

Марчелло (*с чуть заметной иронией*). Так купите себе его.

Маддалена. Я уже думала об этом. Но что это изменит?

Марчелло. Пожалуй, вся беда в том, что у вас слишком много денег.

Маддалена открывает дверцу и выходит из машины. Она отвечает с полуулыбкой, рассеянно:

— А ваша беда в том, что у вас их слишком мало. И вот что у нас с вами получается...

Марчелло не спеша выходит из машины и говорит:

— Ну, это не беда... Наоборот... Нас осталось так мало, недовольных собой...

Вдруг он замечает у Маддалены синяк под глазом и участливо спрашивает:

— Как это вы?..

Маддалена. Да так... Ерунда... Нет, нет, не выходите, мы сейчас же поедем... А может, хотите остаться?..

Марчелло снова усаживается в машину.

Марчелло. Можем ехать, можем остаться... Все равно...

Маддалена тоже садится в машину. Марчелло смотрит на часы:

— Половина третьего...

Маддалена снова заводит мотор, но не включает скорость, она в нерешительности: ехать или не ехать. Затем она включает фары, внезапно осветив фигуру женщины, которая медленно пересекает площадь.

Усмехнувшись, Маддалена выключает фары, потом снова дает дальний свет, забавляясь этой довольно жестокой игрой. Ослепленная ярким светом, женщина останавливается и прикрывает глаза рукой.

Внезапно набрав скорость, машина с зажженными фарами едет прямо на женщину, прижавшуюся к стене дома. Передние колеса лимузина останавливаются совсем близко от нее. Обомлев от ужаса, женщина истошно кричит:

— Выключи свет!.. Ты что, с ума спятил?..

Маддалена выключает фары. Взяв ее за руку, Марчелло вполголоса спрашивает:

— Сигареты есть?

Маддалена дает ему пачку сигарет. Марчелло протягивает их женщине, которая тем временем нерешительно приблизилась к машине со смешанным чувством гнева и недоверия.

Марчелло. Иди сюда... Хочешь сигарету?

Все еще настороженно, но начиная уже на что-то надеяться, женщина берет сигарету и вглядывается в лица сидящих в машине.

Проститутка. Добрый вечер...

Марчелло. Все еще разгуливаешь?..

Проститутка. Да вот иду домой спать...

Марчелло. Где ты живешь?

Проститутка. А тебе что, ко мне захотелось? В Чессари Спирити. (*И с профессиональным кокетством довольно примитивного свойства добавляет*): — Ну, что будем делать?.. Может, подвезете меня?.. Я смертельно устала...

Маддалена тихо, отрывисто говорит Марчелло:

— Пусть сядет... Тут, посредине...

Марчелло открывает дверцу машины, выходит и жестом приглашает женщину:

— Ну, садись... Мы довезем тебя до дому...

По-детски обрадовавшись, женщина быстро забирается в роскошный лимузин и восторженно восклицает:

— Красота!..

Она усаживается между Маддаленой и Марчелло, который снова сел в машину, и начинает трогать все, что попадается ей под руку.

Проститутка. Какая машина!.. Это что — «паккард»?

Маддалена легко и уверенно ведет машину.

Проститутка. А это что?.. Где радио?

Она трогает одну за другой все кнопки, находит кнопку от радио, нажимает ее — доносится музыка.

Проститутка. Ага, вот оно где... Здорово как...

Марчелло мягко хлопает ее по руке:

— Ты можешь сидеть спокойно?.. Все тебе надо трогать...

Но женщину это отнюдь не останавливает: она поворачивается к Маддалене, обращаясь к ней на «вы»:

— Чья это машина?.. Ваша?..

Маддалена. Да.

Проститутка опытным взглядом окидывает Марчелло.

— Наверное, это ты ей подарил, а?

Марчелло улыбается.

— Нет, ее отец.

Проститутка. Ай да отец! От моего я получала только одни подзатыльники...

Маддалена обращается к Марчелло через плечо женщины и разговаривает, как бы не замечая ее.

Маддалена. Вы знакомы с моим отцом, не правда ли?

Марчелло. Да. Вы нас как-то познакомили.

Маддалена. А ваши родные где?.. Я не помню...

Марчелло. В Чезена.

Маддалена. Это на взморье, да?

Марчелло. Нет.

Желая, видимо, снова включить в разговор женщину, Марчелло обращается к ней:

— Как идут дела? Хорошо?

Проститутка недовольно морщится:

— Какое там хорошо ...

В отличие от дружелюбного тона Марчелло Маддалена сухо и надменно спрашивает ее вполголоса:

— А сегодня как было?

Проститутка (*с презрительной усмешкой*). Один-единственный клиент. Дал мне тысячу лир и пачку паршивых сигарет...

Она вдруг понимает, что вопрос был задан светской дамой. Женщина недоуменно и немного подозрительно смотрит на Маддалену, которая все с тем же спокойствием продолжает задавать ей вопросы.

Маддалена Кто это был? Молодой? Старый?

Проститутка. А я и не посмотрела как следует....

Глядя прямо перед собой и обращаясь к Марчелло, Маддалена приглушенным голосом быстро спрашивает:

— Вы могли бы с такой?..

Марчелло, которому немного не по себе от этого вопроса, старается, чтоб ответ его был услышан только Маддаленой:

— Нет...

Маддалена. А она ведь не хуже других... Разве у таких вы не бываете?

Марчелло. Иногда...

Женщина тем временем продолжала нажимать на кнопки и вертеть регулятор громкости радиоприемника, который звучит теперь на полную мощность. С упоением слушая передающуюся песенку, она радостно восклицает:

— Послушайте, какая прелесть! До чего мне нравится...

ДОМ, ГДЕ ЖИВЕТ ПРОСТИТУТКА. НОЧЬ

Машина Маддалены подъезжает к дому, построенному в ряд со многими другими домами барачного типа на пустынной окраине, и останавливается. Марчелло выходит, пропуская вперед женщину.

Проститутка. Только не надо шуметь, тут все спят... Сделайте потише, потише...

Она собралась было снова забраться в машину, чтобы выключить радио, но Маддалена опередила ее. Радио умолкает.

Марчелло. Мы все равно ведь сейчас уедем... Уже поздно, и отсюда далеко...

Проститутка. Как так?.. А кофе?.. Ну зайдите ко мне на минутку... Я быстро... Я умею готовить вкусный кофе... За пять минут...

Маддалена выходит из машины, предварительно выключив фары, Марчелло не терпится поскорее уехать.

Маддалена. С кем вы живете?.. У вас есть кто-нибудь дома?

Женщина услужливо ведет Маддалену и Марчелло через крохотный огород, примыкающий к дому.

— Никого дома нет, будьте спокойны... Да и кому там быть?.. У меня есть двоюродный брат, но он уехал в Веллетри за справкой...

Она шарит рукой под кирпичом, вынимает оттуда ключ, открывает дверь, входит первой.

— Сейчас я зажгу свет... Через пять минут будет кофе... Входите....— Маддалена входит, следом за ней Марчелло.

ДОМА У ПРОСТИТУТКИ. НОЧЬ

Маддалена и Марчелло входят в сопровождении женщины в жалкую каморку, которая служит одновременно прихожей и кухней. Женщина суетится, чтобы усадить их, и делает это с непосредственностью маленькой девочки, играющей в «прием гостей».

Проститутка. Тут немного тесновато... Я сейчас принесу стул... Располагайтесь поудобнее...—Но увидев, что вдвоем их никак не усадить, она проходит в соседнюю комнату.— Может, здесь вам будет удобнее... Тут сплю я, но в общем... Места хватит...

Комната, в которую прошли Маддалена и Марчелло, значительно просторнее, но почти всю ее занимает широченная кровать. Здесь есть и платяной зеркальный шкаф. На стене висит кое-какая одежда. Все имеет убогий и жалкий вид.

Проститутка. Устраивайтесь... Если хотите сесть, места сколько угодно... А я сейчас зажгу газ...

Она быстро возвращается в соседнюю каморку и начинает готовить кофе. Продолжая разговаривать, она то и дело появляется на пороге. Маддалена и Марчелло тем временем медленно прохаживаются по комнате.

Проститутка. За сколько ж это времени вы добираетесь до Рима на такой машине? Если б не вы, знаете, где бы я сейчас была? Где-нибудь в районе Сан-Джованни, не ближе... А потом ты же барин... Утром тебе, наверное, не надо вставать чуть свет на работу.... Вы как любите кофе?.. Крепкий? Я вам сварю такой кофе!

Марчелло разглядывает какой-то сувенир на комоде и приветливо говорит:

— «Сувенир де Пари»... Скажи, как тебя зовут?

Проститутка. Лилиана....

Марчелло. Ты была в Париже, Лилиана?

Проститутка. В Париже? Нет. Я эту штуку купила... Она миленькая...

Рядом с парижским сувениром на комоде выставлено несколько фотографий. Марчелло рассматривает их, а в это время Маддалена, стоя за его спиной, оглядывает все вокруг тяжелым, странным взглядом.

Марчелло. А это кто?.. Твоя мать?

Он оборачивается и оказывается лицом к лицу с Маддаленой. Бледная, взволнованная, она молча смотрит на Марчелло.

Проститутка. Да, моя мать...Там она снята с моей сестрой... Правда, я на нее похожа?

В то время как женщина продолжает разговаривать в соседней комнате, Маддалена вполголоса говорит:

— Закрой дверь...

И, не дожидаясь, пока это сделает Марчелло, она сама закрывает дверь и снова молча поворачивается к Марчелло. Марчелло подходит к ней, обнимает, порывисто целует. Маддалена так же порывисто отвечает на его поцелуй.

ДОМ, ГДЕ ЖИВЕТ ПРОСТИТУТКА. НОЧЬ

Проститутка сидит на поломанном ящике у входа в дом; наружная дверь открыта и освещена изнутри.

Женщина курит сигарету и смотрит на луну. Вокруг темно и тихо.

Женщина на секунду обращает взгляд к двери, как бы ожидая чего-то; затем снова смотрит на небо. На пороге, за ее спиной, появляется Марчелло.

Он немного смущен. Женщина слегка поворачивает голову. Марчелло подходит к ней и запросто, как бы желая сгладить неловкость, проводит рукой по ее волосам.

Женщина спокойно и непринужденно улыбается:

— Кто знает, может, до нее и доберутся на этих, на ракетах. И кто знает, что еще там найдут, на Луне...

Она медленно встает.

Марчелло улыбается и вполголоса говорит, указывая на дом:

— Вот она идет... Сейчас мы поедем...

Появляется Маддалена, как всегда уверенная в себе. Она вглядывается в темноту, пытаясь сориентироваться:

— Здесь есть где развернуться?

Женщина спешит дать ей подробные пояснения:

— Тут незачем разворачиваться... Вы поедете прямо, потом увидите, что дорога сворачивает вправо, вот там и можно сделать поворот... на такой машине здесь иначе не развернешься, вокруг полно ям...

Маддалена роется в сумочке, вынимает деньги и протягивает их женщине. В этот же момент, пытаясь опередить ее, то же самое проделывает и Марчелло.

Торопливо выражая свою признательность, женщина с предельной быстротой берет деньги у них обоих.

— Спасибо... Спасибо... Что ж это вы так рано собрались... Значит, вы поедете прямо, а когда доедете до развилки, повернете направо.

Маддалена (*обращаясь к Марчелло*). Садись...

Она быстро садится в машину и холодно прощается с женщиной:

— До свидания.

Прежде чем сесть в машину, Марчелло пожимает руку женщине и запросто, по-дружески похлопывает ее по затылку.

— До свидания, Лилиана. Прощай.

Маддалена сразу же включила фары и завела мотор. Как только Марчелло занял место в лимузине, она дала полный газ, и машина, подпрыгивая на ухабах. вскоре скрылась в темноте.

Женщина все еще продолжает напутствовать уехавших. Полученные деньги воодушевили ее и пробудили в ней материнскую заботливость:

— Прощайте... До свидания... Не надо так мчаться... Будьте поосторожнее с такой машиной... Прошу вас... До свидания....

ЗА ГОРОДОМ, НЕДАЛЕКО ОТ ТЕРНИ. НОЧЬ

Марчелло ведет машину по ухабистой дороге, то и дело попадая в ямы и лужи. Идет дождь. Его старенькая малолитражка подпрыгивает на рытвинах и разбрасывает во все стороны черные брызги грязи. В свете фар виден моросящий дождь.

Рядом с Марчелло сидит Эмма и вытирает рукой запотевшее стекло; на лице ее, обращенном к окну, выражение тревожного ожидания. Фары время от времени освещают пустынную унылую местность; вокруг ни жилья, ни людей. Только дождь. На заднем сиденье развалился Папараццо; он держит в скрещенных на животе руках свой неизменный фотоаппарат. Кажется, он спит.

Эмма вглядывается в темноту; ее широко раскрытые глаза неестественно блестят, и она продолжает упорно вытирать оконное стекло тыльной стороной ладони. Указав на что-то за окном, она чуть взволнованным голосом говорит Марчелло:

— Вон там.

Вдали, почти на уровне земли, виден мерцающий свет. Фары машины освещают группу спешащих куда-то людей. Мы видим двух монашенок, еще нескольких женщин. Они сторонятся, чтобы дать проехать машине, и не поднимают глаз.

Мерцающий свет все приближается. Машина попадает в рытвину, и Папараццо подбрасывает. Он ловит на лету фотоаппарат и ругается:

— Черт бы побрал...

Марчелло с трудом объезжает очередной ухаб и не может удержаться от смеха:

— Успокойся, Папараццо, мы уже приехали...

Откуда-то сбоку выезжает роскошный лимузин и подстраивается в хвост малолитражке Марчелло. Свет его мощных фар, падающий на машину сзади, мешает Марчелло.

Папараццо щурится, задергивает занавеску на заднем окне; затем устраивается поудобнее.

Мерцающий свет уже совсем близок; сквозь тонкую пелену дождя можно различить толпу людей.

Под тонким деревцем посреди поля стоят зажженные свечи, большие и маленькие: это от них исходит мерцающий свет. Они вставлены в обычные кухонные кастрюли.

Несколько женщин пытаются сделать навес из одеял, натягивая их на вбитые в землю колья.

Трое или четверо карабинеров в плащах и копюшонах с ружьями наперевес образуют нечто вроде кордона.

Марчелло, Эмма и Папараццо выходят из машины. Едва ступив на землю, сонный Папараццо вдруг сразу оживает и озирается вокруг.

Поодаль виднеются легковые машины с зажженными фарами; в них полно людей, которые чего-то ждут. Некоторые машины очень дорогих марок.

Показав свои журналистские пропуска, Марчелло и Папараццо проходят через полицейский кордон и идут дальше.

Оставшись одна, Эмма прячется под стоящим поблизости деревом; она с тревогой смотрит в ту сторону, куда ушел Марчелло.

Когда она тянется, чтоб увидеть Марчелло, ее полная грудь еще четче вырисовывается под тканью платья.

Марчелло и Папараццо смотрят вокруг и видят небольшой навес, под ним стол, лампу и человека, который разговаривает с группой людей.

Марчелло и Папараццо подходят к ним; это своего рода пресс-бюро; говорящий мужчина самым подробным образом информирует группу журналистов о свершившемся «чуде»:

— Это чудо произошло седьмого июля в девятнадцать часов сорок пять минут, и дети минут двадцать, не меньше, ясно ее видели...

Папараццо рукой дотрагивается до плеча какого-то незнакомого мужчины, по виду крестьянина:

— А где же эти дети?..

К р е с т ь я н и н (*серьезно*). Сейчас придут.

Папараццо обращается к сидящему за столиком мужчине с таким видом, будто давно его знает:

— Прежде всего скажите, о каком чуде идет речь?

При появлении двух детей — мальчика и девочки — в толпе раздаются истерические выкрики; дети приближаются в сопровождении пяти или шести женщин, которые, видимо, охраняют их.

Карабинеры ружьями сдерживают толпу. Женщины что-то кричат, обращаясь к матери детей. Она следует за детьми, положив руки на их плечи.

Ж е н щ и н ы. Блаженная ты, счастливая ты.

Д р у г и е ж е н щ и н ы (*обращаясь к «святым» детям*). Счастливая ваша мама.

Ж е н щ и н а. Да благословит тебя мадонна.

Оба «святых», ни разу не улыбнувшись, останавливаются около дерева, где стоят зажженные свечи; сопровождающие их женщины образуют вокруг них кордон.

Несколько женщин протягивают через головы карабинеров своих младенцев и просят, чтоб их передали «святым».

Ж е н щ и н а. Скажите им, чтоб они хоть подержали на руках мою девочку. Сделайте одолжение.

Другая женщина просит одного из карабинеров отнести ее ребенка «святому»:

— Бригадир, а моя девочка чем хуже? Положите ее на руки к святой, и мадонна ниспошлет нам свою благодать.

«Святая» с трудом держит на руках толстенькую девочку, которая исподлобья смотрит на нее, а потом рассеянно озирается по сторонам.

В нескольких метрах от них Папараццо спокойно снимает эту сцену.

«Святая» возвращает толстенькую девочку и берет на руки другого ребенка.

Теперь эту сцену снимают другие фотографы; то и дело вспыхивают «молнии» и щелкают затворы фотокамер.

Оба «святых» очень охотно и послушно принимают нужную фотографам позу.

Вдруг о чем-то вспомнив, Марчелло глазами начинает искать Эмму.

Он обнаруживает ее сидящей на корточках под деревом. Она уставилась на него широко открытыми, горящими глазами...

Неподалеку от Эммы сидят, образуя полукруг, несколько крестьян и смотрят на нее. Коленки сидящей на корточках Эммы очень белые и круглые.

Марчелло подмигивает одним глазом Эмме и улыбается ей.

Эмма знаками дает ему понять, чтоб он подошел и сел рядом, но Марчелло уже успел повернуть голову в другую сторону.

Папараццо продолжает снимать «святых».

Папарацдо (*подошедшему к нему Марчелло*). У этого дерева они увидели мадонну.

Оглашая воздух ревом клаксона, подъезжает автобус итальянского радио с необходимой аппаратурой для записи и трансляции радиопередачи.

Из машин, стоящих поодаль, доносится передаваемая по радио веселая музыка, и видно, как несколько пар в темноте обнимаются.

Эмма платком вытирает мокрое лицо.

Подъезжает прибывший из Рима автобус газеты «Джорнале д'Италиа». Из него выскакивает уличный газетчик, который тотчас же начинает бойко продавать газеты.

Газетчик. Специальный выпуск! Чудо! Детям явилась мадонна!

Газеты раскупаются.

«Святым» несут больного ребенка, привязанного к крохотным носилкам; он тепло закутан; видны только его глаза.

Оба «святых» и группа сопровождающих удаляются вместе с крохотными носилками.

Марчелло и Папарацдо незаметно следуют за ними, прячась в кустарниках.

На то место, где «явилась» мадонна, кладут больного ребенка.

Метрах в двух от него оба «святых» становятся на колени и молятся. Сопровождающие их женщины опускаются на колени чуть поодаль. Они шепчут молитву, но глаза их продолжают метать во все стороны быстрые, алчные взгляды, от которых ничего не ускользает. Мелкий дождик капает на лицо больного ребенка, который издает еле слышный жалобный стон.

Окутанные мраком, тянутся пустынные поля. На одном из деревьев колышутся ветки. Раздается крик летучей мыши.

Больной ребенок больше не стонет; он лежит тихо, глаза его открыты. По его крохотному личику стекают мелкие капли дождя.

Марчелло и Папарацдо стоят в выжидательной позе.

Марчелло широко раскрытыми глазами уставился в темноту; впечатление такое, что он действительно чего-то ждет.

Папарацдо сохраняет невозмутимое спокойствие; он прячется под деревом, чтоб уберечь от дождя фотоаппарат. Случайно задевает лампу-молнию, происходит вспышка.

Мы видим эту вспышку издали: что-то яркое блеснуло над кустарником и исчезло.

В толпе раздаются истошные крики; все ринулись вперед.

Карабинеры не в силах сдержать эту лавину и бегут вместе с толпой. Люди подбегают к дереву, неистово кричат:

— Вот она! Вот она!

Стоящие поодаль машины внезапно включают фары, осветив все каким-то фантастическим светом.

Девушка истерически вскрикивает и падает без чувств.

Больной ребенок оказался под угрозой быть раздавленным толпой бегущих и орущих людей. Отец ребенка бросается к нему и прикрывает его своим телом. Он неотрывно смотрит на ребенка.

Тысячи ног пробегают мимо него. И даже после того как толпа схлынула, отец продолжает защищать своим телом ребенка и не обращает никакого внимания ни на «чудо», ни на то, что происходит вокруг.

Оба «святых» явно растерянны; они бегут то в одну, то в другую сторону, останавливаются, потом снова пускаются бежать, увлекая за собой ревущую толпу. «Святой» то и дело указывает пальцем в разные стороны:

— Вот тут, вот там.

Марчелло и Папарацдо бегут впереди толпы.

Папарацдо, пятясь, снимает. На него так действует вид всех этих исступленных людей с горящими фанатичными глазами, что он то и дело оборачивается и смотрит, нет ли действительно мадонны.

Больше ни на что не обращая внимания, позабыв даже о «святых», толпа ринулась к маленькому деревцу, где произошло «чудо». Там никого нет. Тогда все набрасываются на деревце и, не долго думая, начинают срывать с него листья.

Несколько старых женщин, подоспевших первыми, срывают по одному листку, на эту «реликвию» находится много охотников.

Мужчины вынимают из карманов перочинные ножи, орудуют ими. И вот с деревьев начинают исчезать сначала листья, а потом и целые ветки.

Папарацдо продолжает снимать.

Добравшись до дерева, Эмма срывает с него длинный кусок коры и всеми силами старается уберечь его от толпы.

Марчелло пытается вывести Эмму. Он замечает, что Папарацдо все еще снимает, и сухо бросает ему:

— Хватит, кончай.

Марчелло удается наконец на руках вынести Эмму из толпы. Эмма самозабвенно прижимает к груди оторванный кусок коры.

Папарацдо с предельной осторожностью поднимает над головой свой фотоаппарат, защищая его от толчков.

Марчелло, Папарацдо и Эмма молча садятся в машину.

Дождь усилился.

Толпа начала растекаться во все стороны.

Марчелло за рулем. С ожесточением пытается он прорваться сквозь толпу и непрерывно сигналит.

. . . .

Монахиня в большом белом капюшоне шагает по грязи под дождем. Лицо ее выражает предельное спокойствие, сосредоточенность и глубокую удовлетворенность. Какое-то время она находится совсем близко от окна машины, потом видно, как она удаляется и идет быстрым, легким шагом.

ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ, ВЕДУЩЕЕ В ФРЕДЖЕНЕ. ЛУННАЯ НОЧЬ

Осенней ночью по загородному шоссе мчатся пять машин, обгоняя одна другую, неистово сигналя и со скрежетом скрипя тормозами на поворотах.

Эта безудержная гонка, видимо, очень забавляет автомобилистов. Из машин доносятся то веселые, то испуганные выкрики и какие-то слова, заглушаемые шумом моторов.

Машины переполнены молодыми людьми и девушками. Некоторые громко поют. Царит то неестественное веселье, которое рождается в подвыпившей компании, предвкушающей какое-нибудь ночное приключение.

В одной из открытых машин — в последней,— следующей на некотором расстоянии от остальных, за рулем сидит женщина (Бетта). Здесь же — Марчелло; он зажат между двумя девушками и двумя молодыми людьми. Один из них, Пеппе, уселся на верх машины, поставив ноги на сиденье. Он по-военному трубит в трубу, вызывая хохот и протестующие возгласы своих дружков.

ЗАГОРОДНАЯ ВИЛЛА. ЛУННАЯ НОЧЬ

Машины с зажженными фарами одна за другой останавливаются около виллы. Слышен скрежет тормозов, с треском хлопают дверцы, доносятся неистово ликующие выкрики. Кто-то запел.

Все выскакивают из машин и с шумом врываются в сад.

Такое напускное необузданное веселье длится обычно недолго.

У многих в руках свертки и бутылки с вином — обычное снаряжение скороспелых ночных оргий.

Мужчин больше, чем женщин; двое из них заходят в сад, обнявшись и смешно пританцовывая. Хозяин виллы — молодой человек, который ехал в первой машине,— пытается угомонить остальных:

— Только не горланить, вы разбудите добропорядочных людей, которые давно уже спят...

В ответ на эти слова Пеппе дует в трубу, имитируя неприличный звук. Мужчины хохочут, женщины визгливо хихикают. Кто-то из более благоразумных кричит: «Тише!»

Зажигается свет, ярко освещая подъезд виллы. Все хором восклицают, как дети:

«О!..»

И хохочут.

Теперь мы их хорошо видим. Это элегантные молодые люди; они, очевидно, были на премьере или на балу. Новые для нас лица, с которыми мы еще не знакомы. Девушки из высшего общества, две иностранки (американские художницы), одна второразрядная актриса, две дамы, балерина. Молодые люди напоминают нам «золотую молодежь» с улицы Венето или из бара «Эксчельсиор».

Среди них выделяется высокий темноволосый молодой человек с напудренным и накрашенным, как у женщины, лицом. Его зовут Мариуччо; он чудовищно извращен. Остановившаяся на секунду у подъезда, словно для того, чтобы сфотографироваться, вся эта разношерстная компания, освещенная ярким светом, являет собой довольно странное и своеобразное зрелище.

Наконец, охваченные новым порывом веселья, все входят в виллу.

ГОСТИНАЯ В ВИЛЛЕ. НОЧЬ

Звучит рок-эн-ролл.

Просторная гостиная на первом этаже, узкая лесенка, ведущая во второй этаж. Гостиная обставлена в «морском стиле», богато, но безвкусно. Кругом царит беспорядок: на столах, на стульях, на полу — всюду валяются грязные тарелки и рюмки.

Женоподобный красивый молодой человек разжигает огонь в камине. Все остальные— или почти все — танцуют рок-эн-ролл. Одни танцуют хорошо, другие хуже, усердно стараясь уловить ритм.

Марчелло тоже танцует, но выражение лица у него задумчивое. Все движения он выполняет машинально — так, словно делает давно заученную гимнастику.

. . . .

М а р и у ч ч о. Мне идет краска? Сегодня утром, когда я накрасился, я выглядел великолепно! (*Он кокетливо смотрится в стекло висящей рядом картины.*) Если бы вы знали, как приятна на лице пудра...

Потом плаксивым тоном, будто он в претензии на кого-то, объявляет:

— У меня выскочил прыщик!

И он быстрым, энергичным движением вытягивает подбородок в сторону Марчелло, показывая пальцем на какую-то точку на коже:

— Вот здесь у меня прыщик... Знаете, вначале я мажу лицо кремом Дюрбанс, жду пять минут, пока он подсохнет, а затем накладываю пудру Пино Сильвестре... Все мне завидуют, что у меня такой цвет лица... Мм!

В конце почти каждой фразы он с вызывающим видом произносит «мм», словно делая кому-то назло.

М а р и у ч ч о. Нет, вам надо было видеть меня сегодня утром! Надо было! Я даже ресницы подкрасил! А лицо у меня было розовое-розовое... (*Он сообщает это с превеликой радостью, потом вдруг снова изображает обиженного и начинает хныкать.*) Мм... Все мне надоело... Приелось... Мм...

Заметив, что один из молодых людей— совсем юнец — ведет себя разнузданно, он с презрением кивает в его сторону:

— Не успеют они на свет появиться, а уже знают больше французского короля Карла.

Но его недовольство тут же сменяется глубокой меланхолией:

— Что касается меня, то меня ничего больше не интересует! Я хочу ретироваться, хочу бросить все это... Знаете, сколько людей, узнав, что я ретируюсь, скажут мне: «Что ты делаешь»? А я отвечу: «Оставьте меня в покое, я больше не желаю этим заниматься!»

Он на секунду умолкает, затем снова пускается в откровения, объясняя причины, побудившие его принять такое решение:

— Меня влечет к себе церковь, и вот почему: я вдруг понял, что стал слишком много грешить, я хочу искупить свои грехи, хочу покаяться. Вы знаете, что я ходил на покаяние к мадонне Помпейской? — И, выпятив грудь, с гордым видом добавляет: — Босой!

Затем с каким-то беспокойством, стараясь пояснить свои необычные ощущения, он рассказывает:

— Это было похоже на кошмар... Таинственный голос призывал меня бросить все это... говорил мне, что это грех и я могу погубить себя... Да-да! И тот голос был совершенно прав! Именно так и надо. Сегодня ретируюсь я, завтра ретируется другой, и так постепенно со всем этим будет покончено... Будет покончено с развратом...

Вдруг возмутившись, как добропорядочная кумушка, он добавляет:

— Но вы знаете, что чем больше людей бросают такую жизнь, тем больше новых появляется! Да-да! Уходят двое, а появляется пятьдесят, мм... да! В шестьдесят пятом году наступит полный разврат, будет похуже, чем в Апокалипсисе! Мать моя! Сколько мерзости выйдет наружу!..

Марчелло, который никак не реагировал на все эти излияния, на секунду прислушался, затем сказал:

— Все это бредни.

Мариуччо встрепенулся: во-первых, он рад, что Марчелло обратил на него хоть какое-то внимание, а во-вторых, ему нравится изображать обиженного и он продолжает настаивать на своем:

— То есть как это бредни? Вы что — шутите? Когда я что-либо говорю — значит, так оно и есть!.. Почему этому нельзя верить? Вот смотрите, теперь, когда я решил ретироваться после этого религиозного кризиса, я сразу успокоился, как будто освободился от тысячи грехов.

М а р ч е л л о. Это неправда.

Мариуччо со скорбным выражением лица прикладывает руку к сердцу:

— Ну честное слово, правда. Клянусь мадонной! Почему вы мне не верите? Разве я вам вру? Я не враль, я не враль!.. Мм...

М а р ч е л л о. Ну ладно, ладно...

Внезапно ход мыслей Мариуччо меняется. На лице его появляется довольная улыбка, и он с наивно-стыдливым видом говорит:

— Господин журналист, так вы поверили всему тому, что я вам нарассказал? Неужели вы не поняли, что все это шутки? О, религиозный кризис сыграл, конечно, для меня какую-то роль, но вы, наверное, уже бог знает что представили себе! Да, да, вы потому пишете в газетах всякие небылицы, что всем верите... мм. Из мухи делаете слона...

Тем временем оргия приняла какой-то неистовый, разнузданный характер; пресытив-

шись всем в этой затхлой, тошнотворной атмосфере, компания продолжает бессмысленно, механически «веселиться».

Голос. Поставь канкан.

Слышны звуки канкана.

Двое юношей, одетые в костюмы субреток времен первой мировой войны, сначала пытаются изобразить «роковых женщин», затем начинают танцевать канкан.

Остальные смотрят на них с холодной усмешкой.

. . . .

Сквозь жалюзи в комнату пробивается утренний свет. Бетта с мрачным видом упорно тянет за шнур, пытаясь плотнее закрыть жалюзи. Один шнур рвется. Тогда Бетта прислоняет к щели коврик — ее раздражает этот безжалостный свинцово-серый свет.

Мариуччо (*к Марчелло*). Я люблю жизнь... сладкую жизнь... А ты?

Одна из девиц подходит к окну, глубоко вдыхает свежий воздух, затем сонным голосом спрашивает:

— Что это там происходит на пляже? Ловят рыбу?

НА ПЛЯЖЕ. РАССВЕТ.

Море спокойно, даже слишком спокойно. Издали оно кажется огромной грязной лужей желтоватого цвета.

Пробираясь сквозь сухой прибрежный кустарник, на поляну, пестреющую обрывками грязной бумаги, с разных сторон выходят участники ночной оргии и направляются к морю. Приближаясь к пляжу, они видят на берегу группу по пояс обнаженных мужчин с подвернутыми до колен штанами. Мужчины столпились вокруг чего-то.

Марчелло и человек десять его друзей (среди них Катрина и Мариуччо) бегут к берегу. Бессонная ночь наложила свой отпечаток на все лица. Люди бегут с трудом, застревают в песке, останавливаются, чтобы отдышаться, и снова бегут.

Группа рыбаков чем-то явно взбудоражена. Одни смеются, другие, делая руками знаки, подзывают компанию. Весело галдят мальчишки; это дети рыбаков — загорелые, курчавые, полуголые. Все осторожно ходят вокруг чего-то лежащего на берегу.

Марчелло проталкивается вперед и смотрит наземь: распластавшись, на песке лежит огромных размеров рыбина. По форме это нечто среднее между гигантской мышью и беременной женщиной; туша почти двухметровой длины, вздувшаяся, с множеством уродливых плавников. Несколько крабов ползают по ее огромному белому брюху.

Бетта (*пронзительным голосом*). Нужно сообщить на телевидение. Это же чудовище!

Огромная рыбина мертва, но что-то в ней еще осталось живым—это один открытый глаз.

Голос Марчелло. Да она живая, живая!

У рыбины человечий глаз: с веком, ресницами и круглым зрачком.

Марчелло пристально смотрит на глаз, и ему становится не по себе. Он отворачивается, но его словно манит к себе этот страшный глаз. Марчелло кажется, будто глаз пристально смотрит на него глубоким, многозначительным взглядом.

Марчелло (*шутливым тоном, но внутренне обеспокоенный*). Ну чего тут смотреть?

Он обходит стоящих вокруг туши людей и останавливается с другой стороны; оттуда он снова смотрит на глаз.

Глаз по-прежнему устремлен на него.

Марчелло смотрит на глаз с ненавистью и страхом. Затем, чтобы отвлечься, закуривает и усаживается на песок.

Отсюда, снизу, он снова видит чудовище, которое оказалось как бы на одном уровне с ним.

Голоса рыбаков. Надо отнести ее в зоопарк! Тебе хорошо заплатят!

— Джува, а вдруг она стоит целое состояние...

Джува пожимает плечами; он не знает, что ему делать со своим уловом. Это человек небольшого роста, сильный, с открытым лицом.

Стоящий неподалеку молодой рыбак в пальто и в шляпе, но с босыми ногами говорит:

— Я видел такую рыбу в Гаэте. Чтобы посмотреть на нее, брали пятьдесят лир. Честное слово! На ярмарке...

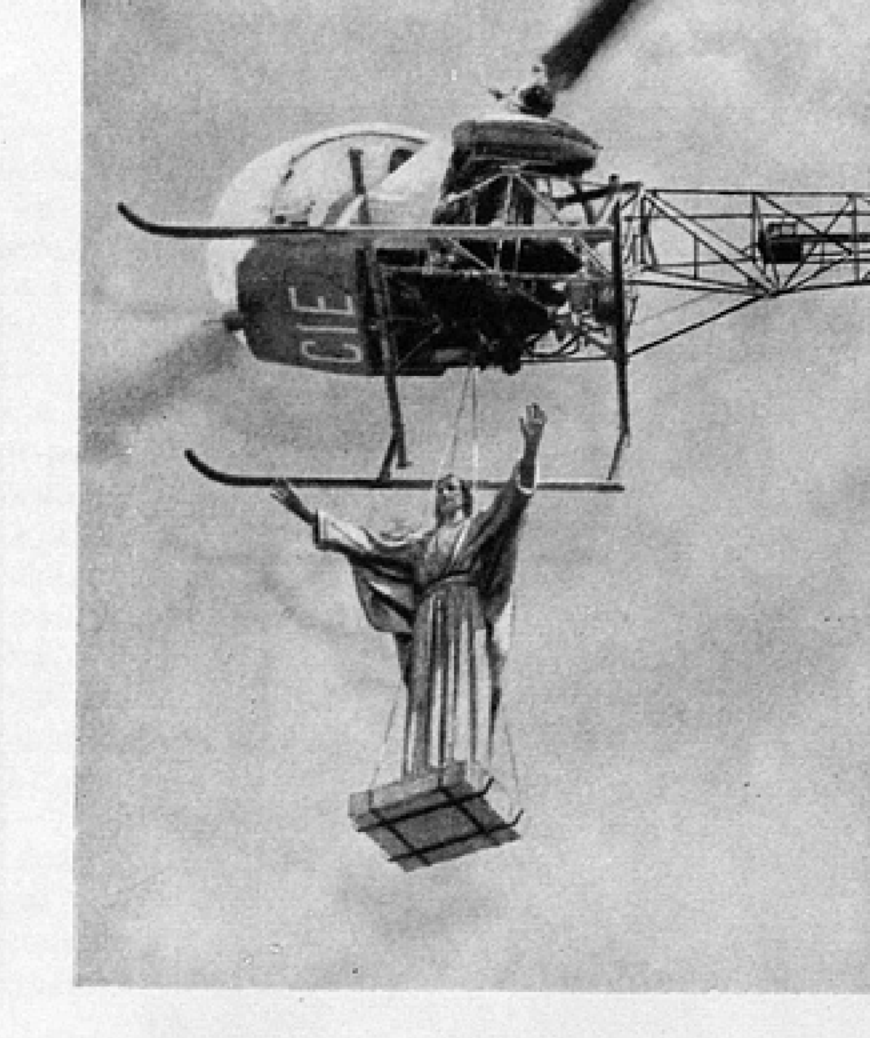
Другой рыбак произносит:

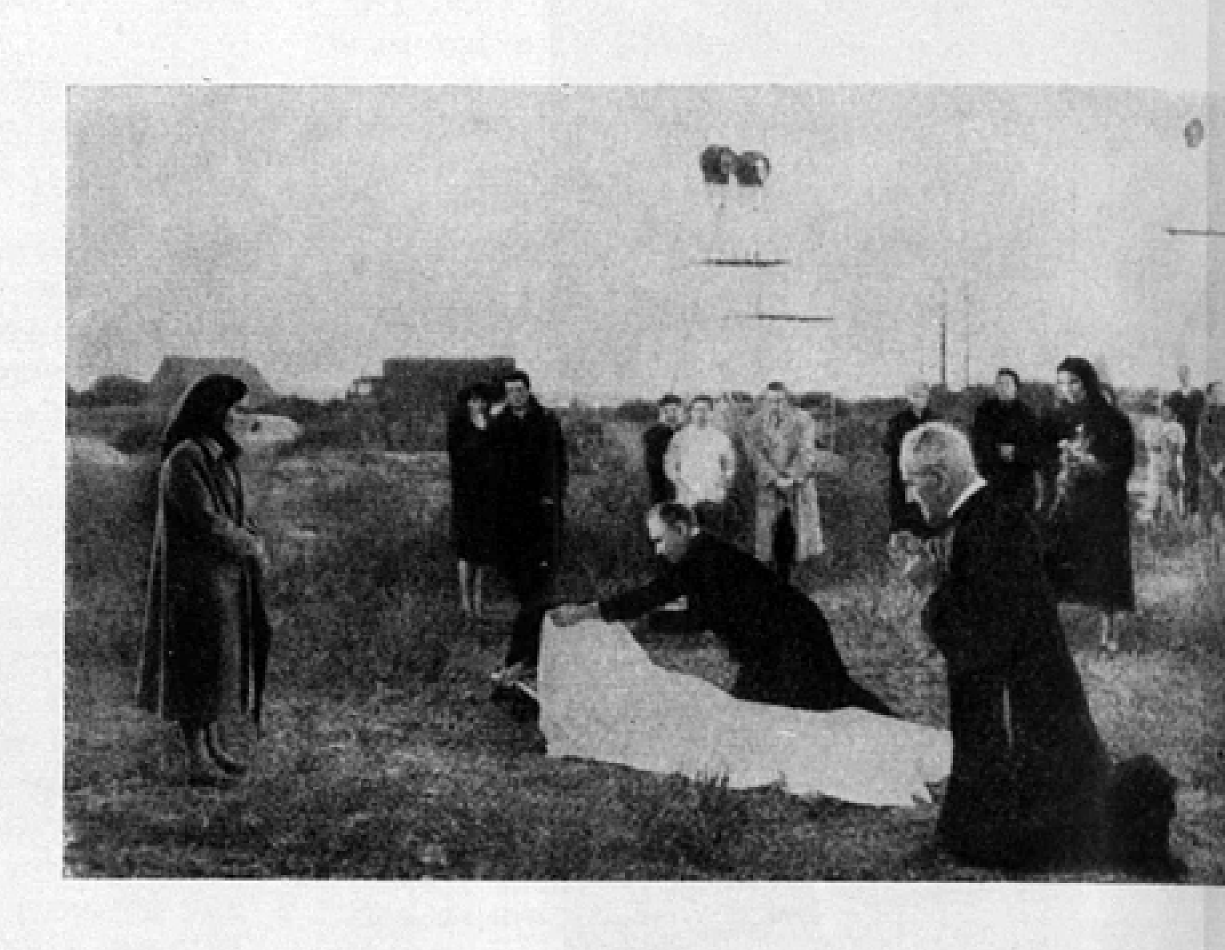
— Брось ее в море, Джува, она дохлая.

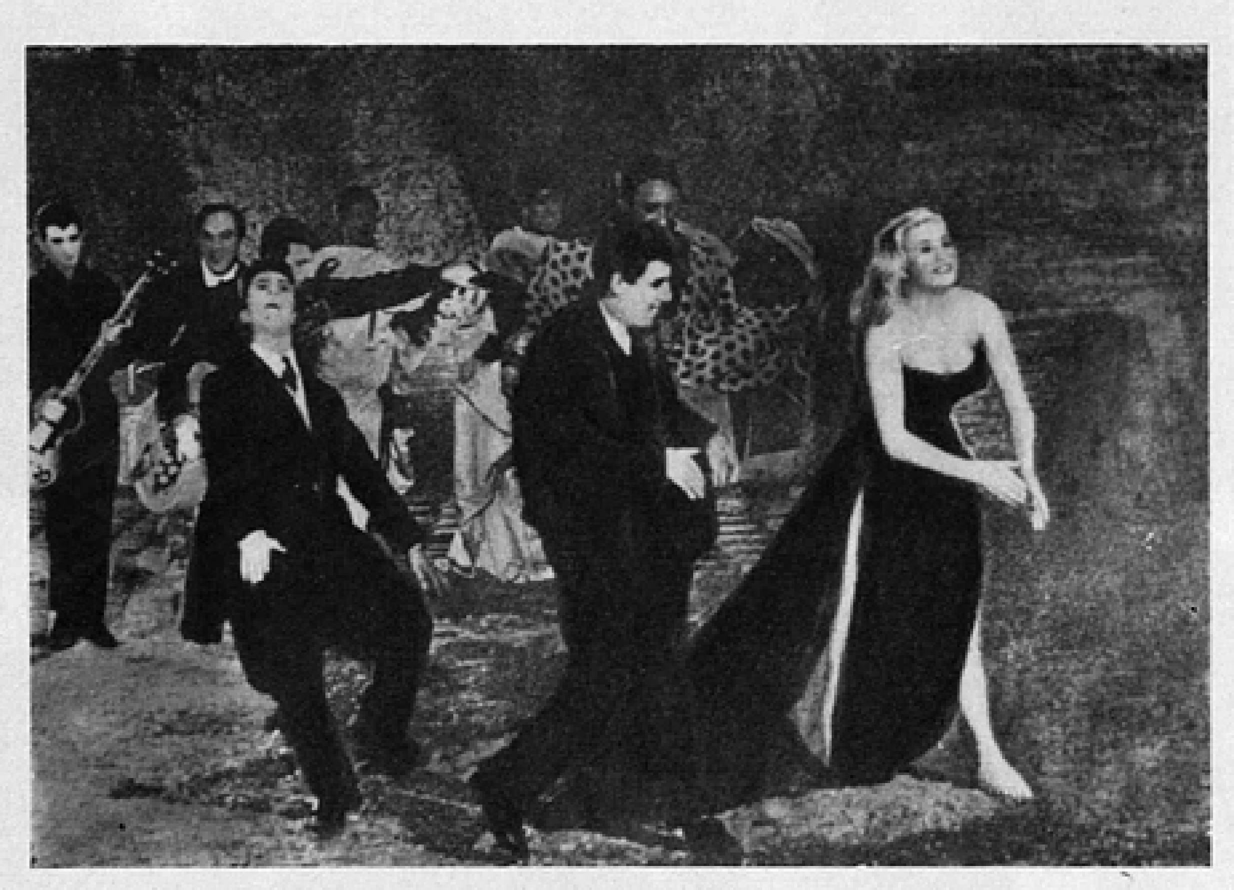
Марчелло не может отвести взгляда от глаза рыбины. Можно подумать, что он видит в этом глазе какой-то символ. Смысл взгляда нужно разгадать. Это таинственное послание, полученное в конце еще одной пустой, потерянной ночи или, быть может, в завершение всего на свете...

Перевод с итальянского
Т. Злочевской, А. Поповой.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»







ЛЕВ КОПЕЛЕВ

Гневная правда и утешительная сказка

В общественной жизни и литературе Западной Германии существует такое понятие—«непреодоленное прошлое».

«Непреодоленное прошлое» — это мемуары гитлеровских генералов, пестрящие на книжных прилавках. Это шумные сборища воинских союзов и «землячеств», на которых вопят о «германском востоке до Урала» и, стуча пивными кружками, горланят старые песни: «Сегодня нам принадлежит Германия, а завтра будет нашим целый мир»... «Победно мы побьем французов»... «Мы храбрецы, нас любит фюрер» и т. п.

«Непреодоленное прошлое» — это пенсии, выплачиваемые бывшим сановникам гитлеровского рейха и вдовам военных преступников. Это свастики, намалеванные на стенах домов. Это бывшие нацисты, заседающие в правительстве и парламенте, выступающие в судах уже не как подсудимые, а как судьи и прокуроры. Это, наконец, колонны новых полков и дивизий бундесвера, которые маршируют под каркающие окрики старых прусских команд.

Говорят — «мертвые хватают живых». Здесь правильнее сказать, что мертвые подчиняют себе живых. Смрадные мертвецы вильгельмовской и гитлеровской империй владеют издательствами, газетами, радиостанциями, распоряжаются в начальных школах и гимназиях, вещают с церковных амвонов и университетских кафедр, стоят за плечами боннских министров...

Да и так ли уж мертвы эти мертвецы?

Ведь «непреодоленное прошлое» существует не только в их воспоминаниях и в спорах о том, что некогда было или что могло бы быть, «если бы Гитлер оказался умнее, слушался генералов и не ссорился с американцами»... Дело не только в прошлом. Те же самые зловещие силы, что владели Германией в течение двенадцати лет — самых страшных, самых постыдных лет германской истории — и никогда, по сути, не умирали, а только на время присмирели после сокрушительного разгрома гитлеровщины, теперь снова пошли в рост в ФРГ. У них есть и прошлое и настоящее, и они уже претендуют на будущее.

Вот почему проблематика недавней истории, темы войны и фашизма не только не иссякают в немецкой литературе и немецком искусстве, но, напротив, становятся все более жгучими.

Все, что есть действительно талантливого, гуманного и честного в западнонемецкой культуре, связано сегодня с борьбой против фашизма и военщины.

Советским читателям известны произведения Генриха Бёлля, Ганса Вернера Рихтера, Карллюдвига Опица, Манфреда Грегора, Герберта Франка... Они различны по жанрам и творческим стилям, по темам и масштабам авторских дарований. Но всем им присущи некоторые общие черты. Прежде всего это ненависть и отвращение к войне и фашизму, человеколюбие и стремление к правде как принципу художественного отражения действительности и к правде как главному орудию в борьбе за мир.

В этом отношении чрезвычайно интересны два последних фильма режиссера Вольфганга Штаудге, созданные в ФРГ, — «Ярмарка» и «Розы для господина прокурора». Очень близкие по основной проблематике и вместе с тем представляющие не только разные жанры, но прежде всего разные виды мировосприятия, разные точки зрения по очень важным вопросам.

Оба фильма посвящены современной западнонемецкой действительности и выросли на той же идейно-эстетической почве, что и романы Бёлля и Рихтера. Но одна и та же почва питает ведь самые разные растения.

«Ярмарка» — реалистическая драма, реалистическая в самом точном смысле слова. Типичные характеры действуют в типичных обстоятельствах. И притом типизация — обобщение социально и психологически определенных черт характеров — осуществляется в очень конкретных индивидуальных образах. Все выражено открытым текстом, ничто не зашифровано.

Уже самые первые кадры, когда еще только появляется заголовок, точно определяют место и время действия.

Расклейщик афиш налепляет листок с надписью «Ярмарка» поверх предвыборных плакатов Аденауэра на больших щитах, установленных вдоль сельской улицы. Это богатая западнонемецкая деревня в 1959 году. Шумит веселая ярмарка, толпится расфранченная молодежь, гуляют солдаты бундесвера и солидные буржуа с семьями. В углу ярмарочной площади спешно копают яму, чтобы установить карусель. И там внезапно находят ржавый автомат.

солдатский шлем, человеческие кости. Должно быть, останки одного из бесчисленных солдат, погибших в этих краях в последние дни войны... Убрать поскорее — пусть печальная находка не нарушает праздник. Но из-за того, где похоронить эти кости, возникает спор между старой фрау Мертенс (Маня Беренс) и почтенным бургомистром деревни господином Хёльфертом (Вольфганг Райхман), которого поддерживают пастор и трактирщик. Оказывается, все они соучастники убийства.

Пятнадцать лет назад восемнадцатилетний Роберт Мертенс (Гец Георге) дезертировал из гитлеровской армии. Дезертировал не из страха перед опасностями войны, а потому что не хотел, не мог уже больше оставаться послушным исполнителем преступных приказов. Его заставляли расстреливать заложников, женщин, стариков, уничтожать мирные деревни. Он не хотел больше сражаться за тех, кто гнал на бессмысленную гибель миллионы подобных ему солдат и превращал их в убийц и палачей. Роберт пытается скрыться в родной деревне, но только его мать готова помочь ему. Хёльферт, нынешний «демократический» бургомистр, был тогда главарем местных нацистов, самодержавным властелином в деревне. Вместе со своей любовницей — учительницей, такой же фанатичной нацисткой, он выслеживал недовольных, охотился на дезертиров, издевался над иностранными рабочими. Пастор некоторое время скрывал Роберта, но из страха перед гестаповцами сперва прогнал его, а затем, не выдержав первого же допроса, предал.

Трактирщик и его служанка, пригнанная в Германию француженка Аннет (Джулия Майнен), боясь Хёльферта и гестапо, тоже предали юношу.

Даже родной отец, добродушный ворчун Пауль Мертенс (Ганс Манке), испугался, узнав, что сын прячется в подвале его дома, и своими упреками, своим животным страхом побудил его покинуть единственное надежное убежище. И, наконец, Эльза, вдова старшего сына Мертенса, погибшего на фронте, уже в самую последнюю минуту помешала скрыться затравленному Роберту. В полном отчаянии он покончил с собой. Воздушный налет задержал гестаповцев: отец и Эльза успели сбросить его тело в воронку, залитую водой.

Это его останки нашли на ярмарочной площади. Но праздник не был нарушен. Бургомистр, пастор и трактирщик убедили стариков Мертенсов, что если они попытаются «опознать» кости своего сына, то тем самым посмертно опозорят его, как изменника отечества, ибо «теперь опять восстановлены понятия воинской чести и достоинства Германии».

Ярмарка продолжается, и та же учительница-нацистка ведет школьников кататься на карусели, установленной на том самом месте, где пятнадцать лет пролежали кости юноши, погибшего потому, что он не захотел служить нацистам. Карусель вертится...

Это очень печальный, очень страшный фильм. Но самое печальное и самое страшное не в конкретных примерах жестокости, не в эпизодах расстрела, пытки, самоубийства. Всего печальнее и всего страшнее — растление человеческих душ, изуродованных страхом и ложью.

«Ярмарка» — фильм о таких душах. Это в них находят питательную среду миазмы «непреодоленного прошлого», которое уже стало опасным настоящим.

Гневная правда этого фильма вызвала бешенство реакционеров в ФРГ. Они даже переоценили его объективное значение. Штаудте показывает правду, но не всю правду. Он не видит сил, противостоящих фашизму. В горечи его правдивых обличений есть привкус безнадежности. Именно эта односторонность антифашистской позиции режиссера в другом случае приводит к прямо противоположным, а в современных условиях, пожалуй, даже печальным результатам.

«Розы для господина прокурора» — комедия Штаудте на тему, связанную все с тем же «непреодоленным прошлым».

Комедия? А может быть, это памфлет, один из тех блестящих и резких немецких памфлетов, которые мы уже видели на экране? Ведь Штаудте, создавший такой фильм, как «Верноподданный», — прекрасный мастер этого жанра... Нет, с «Розами для господина прокурора» дело обстоит несколько иначе.

В последние месяцы войны по требованию военного прокурора Шрамма (Мартин Хельд) приговаривают к расстрелу молодого солдата Руди Клейншмидта (Вальтер Гиллер) за то, что он купил у спекулянта армейский шоколад. Но осужденному удалось избежать казни благодаря воздушному налету. Пятнадцать лет спустя он стал бродячим торговцем. Продает карточные колоды для фокусников и галстуки. В одном городе, где у него есть подружка, Руди случайно встречает Шрамма. Тот по-прежнему прокурор, но уже не в военном, а в обычном уголовном суде. Скрыв свое нацистское прошлое, он делает карьеру и притом помогает уклоняться от судебного преследования и другим бывшим гитлеровцам. Встреча с Клейншмидтом приводит его в смятение. Шрамм пытается через полицию выдворить из города опасного свидетеля, хотя тот вовсе не собирается его разоблачать. Нечистая совесть и страх побуждают прокурора преследовать парня. И только эти преследования вынуждают наконец Руди открыть правду. Председатель верховного суда и генеральный прокурор — весьма положительные и почтенные юристы-демократы, которые и без

того уж недоверчиво относились к Шрамму, с удовлетворением встречают его развенчание. Посрамленный злодей уходит в бессрочный отпуск. А Руди после всех злоключений завоевывает любовь очаровательной владелицы кафе. Эта весьма практичная особа оказывается трогательной и преданной возлюбленной, которая несомненно сумеет обуздать бесшабашного Руди...

Итак, в отличие от печальной, страшной и правдивой «Ярмарки» здесь все весело, благополучно и... фантастично.

Да, именно фантастично. Потому что в действительности никому из прокуроров и судей в ФРГ не приходится скрывать свое нацистское прошлое. Фантастично и все умильное благополучие финала — посрамление глупого нациста и трогательная любовь преуспевающей стяжательницы к чудаковатому бедняку.

Эту комедию, пожалуй, можно было бы спокойно показывать в кинотеатре той самой деревни, где происходила зловещая «ярмарка». Кое-кто, может быть, и поморщился бы, недовольный насмешливым, карикатурным изображением патриотических чувств прокурора Шрамма. Но над судейскими крысами и ложным пафосом обывательского патриотизма позволяли себе подшучивать и нацистские фельетонисты. К тому же герой не какой-нибудь дезертир, не изменник, не был связан с «врагами рейха». Он просто попал в глупую историю из-за шоколада, которая могла приключиться и с любым лихим воякой. Да и не собирался он причинять неприятности остолопу прокурору, который сам виноват в том, что так получилось. А в общем все кончилось хорошо. И дурак прокурор будет получать пенсию.

Эта комедия оказалась, по существу, утешительной сказкой, мещанской и по своим нравственным основам, построенной на мнимо разоблачительном, мнимо антифашистском сюжете.

Что же, Штаудте отступил от своих идейных позиций? Нет, просто он решил сделать коммерческий, развлекательный фильм и использовал для этого наиболее знакомый и близкий ему материал. Но материал сработал против режиссера. Иначе и быть не могло. Этот материал не годится ни для утешительных, ни для развлекательных целей. Ради развлекательности режиссеру пришлось учинить насилие над исторической правдой. В результате историческая, а в силу этого жизненная и художественная неправда просачивается из всех пор прогрессивного с виду фильма.

Комедия получилась смешная, а смотреть ее не весело.

По страницам зарубежной печати

ПОСЛЕДУЮЩИЕ 5000 ДНЕЙ И НОЧЕЙ

«Пять дней, пять ночей»— первый совместный художественный фильм кинематографистов Советского Союза и Германской Демократической Республики. Поэтому понятен тот интерес, который проявляла общественность ГДР к картине во время ее постановки и особенно после выпуска ее на экраны страны.

О большом зрительском успехе «Пяти дней, пяти ночей» сообщает газета «Нейес Дейчланд». Газета поместила отчет об обсуждении фильма зрителями Дрездена.

Обсуждение картины было организовано также клубом киноработников и Берлинским комитетом работников культуры в берлинском кинотеатре «Чайка».

Как сообщает «Берлинер цейтунг», присутствующие, среди которых было много жителей Западного Берлина, подчеркнули силу этого произведения, действующего на чувство и разум.

В дрезденской газете «Зексише цейтунг» от 8 марта 1961 года приведено сообщение о том, что председатель Государственного Совета Вальтер Ульбрихт в одном из своих выступлений отметил большое значение нового советско-немецкого фильма.

«Этот замечательный фильм,— сказал Вальтер Ульбрихт,—показывает без прикрас конфликты людей того времени и глубоко потрясает. Этих людей мы воспринимаем во всей силе и со всеми их идеологическими слабостями...

В этом фильме рабочий класс выступает четко и целеустремленно. Благодаря его силе у представителей других слоев населения зарождается надежда на то, что новая Германия будет создана.

Фильм напоминает также о громадных жертвах и свершениях советского народа в борьбе за освобождение нашей страны от гитлеровского фашизма. Он напоминает и о том, что незадолго до освобождения правительство США сочло необходимым разрушить прекрасный город и создать тем самым дополнительные трудности антифашистским, демократическим силам.

Фильм «Пять дней, пять ночей» показывает, как из руин возникает новое, как советские офицеры и солдаты помогают жителям Дрездена восстанав-

ливать нормальные условия жизни. Здесь мы видим также знакомые нам лица «женщин из развалин», которые так много сделали для восстановления этого и других городов».

Все рецензенты отмечают основное достоинство фильма — верность исторической правде.

В том же номере «Зексише цейтунг» помещена статья с подробным анализом фильма. Этот фильм, говорится в статье, будет воспринят с благодарностью и правильно понят как немецкими, так и советскими людьми, потому что он говорит прямо о том, что думали, чувствовали и переживали миллионы; потому что он не замалчивает недоверие и страх, привитые многим немцам за годы фашистского прошлого; потому что противоречия между значительной частью немецкого населения и победоносной Красной Армией, возникшие на этой почве, показаны в нем как преодолимые и преодоленные. «Этот фильм,— пишет Альбрехт Кортюм в «Зексише нейсте нахрихтен»,— нечто большее, чем фильм о судьбе Дрезденской галереи, нечто большее, чем исторический рассказ о спасении художественных сокровищ. Этот фильм значительнее потому, что люди, его создавшие, сумели спаять образы всех без исключения действующих лиц с историческими и политическими событиями».

«Берлинер цейтунг» в статье, посвященной лейпцигской премьере «Пять дней, пять ночей», считает тему для совместной постановки очень удачно найденной. «Результат производит необычайное впечатление и заставляет пожелать продолжения дальнейших попыток такого рода: в данном случае в самом материале действия были заложены исключительно благоприятные предпосылки. История о том, как были сохранены и спасены советскими войсками всемирно известные дрезденские картины, по самой своей природе история двуязычная: представители обеих наций играют роль, выпавшую в свое время на их долю в этом удивительном и достойном восхищения военном эпизоде».

Мастерство режиссуры, изобразительного решения картины, удачная музыка Д. Шостаковича — все это плюс слаженная реалистическая игра как немецких, так и советских актеров способствует удаче картины.

Гейнц Гофман пишет в «Нейес Дейчланд»: «Лев Арнштам, Анатолий Голованов и Гейнц Тиль — режиссеры фильма. Их тонкое понимание человеческих чувств проявляется во многих сценах». Наивысшим достижением фильма рецензент считает его художественное единство и точность подбора актеров.

«Миттельдейче нейсте цейтунг» отмечает игру актеров: «Под руководством режиссера-постановщика Льва Арнштама режиссеры фильма Гейнц Тиль и Анатолий Голованов сумели довести актеров до таких предельных высот психологической убедительности, что каждый из созданных ими образов стал неким воплощением внутреннего мира бесчисленного количества немцев и простых советских людей, чувствующих свою ответственность за произведения искусства перед всем человечеством».

Особо отмечают почти все газеты игру Всеволода Санаева — исполнителя роли старшины Козлова. «Великолепным, потрясающим, правдивым в каждой фазе его игры» считают рецензенты образ, созданный В. Санаевым.

Из немецких актеров рецензенты выделяют Маргу Легаль, Аннекатрин Бюргер и Гейнца Дитера Кнаупа, хотя в отношении Кнаупа есть и критические замечания. Так, Кристоф Функе (газета «Дер Морген») считает, что художник Науманн в исполнении Г. Д. Кнаупа «настолько погружен в себя, что нам трудно почувствовать его конфликты и их решение».

Высокая оценка фильма, данная ему в демократической немецкой печати, разумеется, не означает, что первое совместное произведение немецких и советских кинохудожников лишено недостатков. И об этом, хотя, на наш взгляд, меньше, чем нужно было, говорится в многочисленных рецензиях. Так, бесспорно правильны замечания о перегруженности диалога, некоторой риторичности образа Науманна и др. Но все эти справедливые претензии не снижают главного: творческое решение политических проблем в фильме таково, что оно безоговорочно принимается как в плане искусства, так и в плане человеческом. И не случайно на премьере в Лейпциге, когда закрылся занавес, многие зрители не стыдились своих слез: создателей совместной постановки, прибывших в Лейпциг, приветствовали с исключительной сердечностью, буря аплодисментов длилась несколько минут.

Мысли зрителей хорошо передал в своей взволнованной статье «Последующие 5000 дней и ночей» Гейнц Клемм («Зексише цейтунг»). Выдержками из его статьи мы заканчиваем этот небольшой обзор.

«Некоторые эпизоды этого фильма, — пишет Г. Клемм, — так потрясли и взволновали меня, что я невольно был рад темноте зрительного зала. Эти эпизоды как бы окатывали меня горячими волнами, мощь которых рождалась в сердце... Этот фильм обладает воздействием великого произведения искусства: он побуждает зрителя к активности. Он так глубок и так правдив, что заставляет в течение пяти или шести тысяч последующих дней и ночей передумать события, которые в нем отображены. Заставляет наново пережить и перепроверить эпоху, которую человек, создавая, прожил, и, проверяя ее, проверить самого себя».

М. С.

Джорджи Сэндерз и Тони Хэнкок в фильме «Бунтовщик»

АВСТРАЛИЯ

Австралийская кинематография, одна из старейших в мире, переживает серьезный кризис. В прошлом году в стране был выпущен всего один фильм—«Семья Сандауер», да и тот создан голливудской фирмой «Уорнер бразерс». В нынешнем году запланировано производство трех фильмов. Но, как сообщают газеты, недостаток средств ставит под угрозу их выход в свет. Большинство фильмов, выпущенных за последние десять лет в Австралии, сняты американскими и английскими кинокомпаниями.

«Саутерн интернейшнл» — единственная австралийская кинокомпания, работающая более или менее регулярно,—за шесть лет выпустила всего шесть кинофильмов.

Одна из причин упадка австралийской кинематографии — нежелание местных капиталистов финансировать производство картин, пока нет твердой уверенности в их коммерческом успехе. Уверенности же такой быть не может, так как кинопрокат Австралии находится в руках иностранных фирм, которые не заинтересованы в поддержке национальной кинопромышленности.

АНГЛИЯ

Сатирическая комедия, высмеивающая сверхмодернистскую живопись, битников, сюрреалистов, экзистенциалистов и богатых меценатов с левого берега реки Сены,— такова, по отзыву журнала «Кинематограф уикли», цветная картина «Бунтовщик» с участием Джорджа Сэндерза, Маргит Саад и Тони Хэнкока.

Герой фильма — клерк, которого не удовлетворяет его скучная работа. Возомнив себя гением, он уезжает в Париж и на время становится модным художником (эту роль исполняет артист телевидения Т. Хэнкок). Убедившись, что «в этом мире искусств все сошли с ума», герой возвращается к нормальной жизни. Как отмечает критика, особенно удачны эпизоды, заснятые в парижских бистро и на борту яхты богатого мецената.

●

Совместная англо-американская постановка режиссера Джорджа Поллока делается по детективному роману Агаты Кристи «Поезд 4. 50 с вокзала Пэддингтон». Исполнительница главной роли Маргарет Рутерфорд создает комический образ провинциальной старой девы мисс Марпль. Несмотря на свой замкнутый образ жизни, героиня неизменно разгадывает самые сложные и кровавые преступления по аналогии с будничными событиями и мелкими дрязгами ее непосредственного окружения.

Фильм выходит на экран под названием «Познакомьтесь с мисс Марпль».

●

На английских экранах с успехом идут цветной короткометражный документальный фильм «Река жизни» — о фауне и флоре реки Уск в Уэльсе (режиссер и оператор Джон Тэйлор) и документальный фильм «Морской заповедник» Ральфа Кина — о жизни на западных островах Шотландии. Первый из них был удостоен почетного диплома на Эдинбургском кинофестивале 1960 года, но до недавнего времени не демонстрировался широким кругам зрителей.

●

Двадцатипятилетняя кинозвезда Белинда Ли погибла при автомобильной катастрофе в Калифорнии, куда она приехала на съемки.

БОЛГАРИЯ

На экраны вышел документальный фильм «Георгий Димитров» («Страницы великой жизни»). Режиссер Иордан Величков использовал в нем архивные материалы кинохроники Лейпцигского процесса.

ВЕНГРИЯ

Недавно в Венгерской Народной Республике проходил второй фестиваль короткометражного фильма. Он показал, что венгерское хроникально-документальное, научно-популярное и мультипликационное кино за последние годы сделало новый шаг в своем развитии. Тематика большинства фильмов связана с борьбой народа за социализм, за культурную революцию.

Первую и вторую премии получили работы режиссеров Марианны Семеш и Дьюлы Росика. Третьей премией были отмечены фильмы режиссера Ласло Бокора «No pasaran!»—о гражданской войне в Испании, «Рисунки и картины» Яноша Лестара и Дьюлы Серлаки и «Не забывайте!» Марты Кенде.

Среди научно-популярных фильмов первая премия присуждена фильму «Серебряные нити» режиссера Колланьи (о жизни пауков), вторая — фильму «От пещерных рисунков до современной азбуки» режиссеров Коротпаи и Валкара, третья — фильму Имре Шуллера «Мы ходили по Африке».

По разряду кинохроники первая премия не была присуждена. Вторыми премиями отмечены «Пятнадцатая годовщина» Ласло Бокора и «Урок детям» Илоны Колонитши.

Первую премию за лучший мультипликационный фильм получила картина «Дуэль» режиссеров Мочкаши, Варнаи и Илошваи.

●

Иштван Хомоки Надь закончил венгерскую часть фильма «По следам предков». (Эту картину, о путях перелетных птиц, снимают по инициативе работников советского кино кинематографисты нескольких стран.) Иштван Хомоки Надь выезжал для съемок в окрестности Малого Балатона.

ГДР

Вечером 31 августа 1939 года на радиостанцию немецкого города Глейвиц было совершено нападение вооруженного отряда. Радистов силой загнали в подвал, а по радио была прочитана на ломаном немецком языке провокационная речь. Затем бандиты скрылись, оставив на пороге труп одного из своих сообщников. По форме убитого «определили», что нападавшие были поляками. А восемь часов спустя Гитлер отдал приказ о нападении на Польшу.

Только через шесть лет мир узнал правду о случившемся на польской границе. «Поляки», совершившие нападение, были переодетыми немецкими фашистами, план операции разработало гестапо, первой жертвой войны стал немецкий коммунист, привезенный из концентрационного лагеря Заксенхаузен; это его труп в польской форме нацисты бросили на пороге радиостанции.

Страницы подлинной истории оживают в фильме ДЕФА «Глейвицкое дело». Авторы сценария В. Коольхаас и Г. Рюккер целый год собирали материал для своей работы. Режиссер картины Г. Клейн.

Фильм создан при участии чешских и польских кинематографистов.

●

Чехословацкая киноактриса Яна Брейхова снимается на студии ДЕФА в детективной комедии Курта Метцига «Сон капитана Лоя» (по роману Вольфганга Шрейера).

ИТАЛИЯ

Ежегодной награды итальянской кинокритики — «Серебряной ленты» — за фильмы прошлого года удостоены:

Лукино Висконти — как лучший режиссер — за фильм «Рокко и его братья» (этот же фильм получил награду и за лучший сценарий);

Федерико Феллини, Эннио Флайано и Тулио Пинелли (авторы «Сладкой жизни») — за самую интересную тематику в кино;

Дино Де Лаурентис — как продюсер, выпустивший лучшие картины.

Лучшей исполнительницей женской роли признана София Лорен (в фильме «Чочара»), лучшим исполнителем мужской роли — Марчелло Мастроянни (в фильме «Сладкая жизнь»).

●

Режиссер Луиджи Ванци, первый фильм которого «Мир ночью» демонстрируется на экранах ряда стран, работает над картиной «Черный Спартак». Эта киноповесть расскажет о восстании негров-невольников на Гаити, происходившем в конце XVIII века.

Натурные съемки будут проводиться на Гаити.

●

Фильм «Убийца» — режиссерский дебют Элио Петри. Действие картины происходит в наши дни. Антиквара Альфредо Мартелли обвиняют в убийстве любовницы. Чтобы доказать свою невиновность, он должен восстановить в памяти все более или менее значительные события своей жизни. Постепенно вырисовывается облик трусливого эгоиста, способного ради карьеры на любую подлость. Арест заставляет героя пересмотреть свою бездумную и нечистую жизнь. Однако это просветление кратковременно. Более того, слава «убийцы» позволит антиквару в будущем еще лучше обделывать свои делишки.

По мнению газеты «Унита», Петри создал интересный фильм, показывающий, что закон в условиях буржуазного общества может запугать человека, но бессилен помочь ему начать новую жизнь.

Из актеров, занятых в фильме, газета отмечает Марчелло Мастроянни и Сальво Рандоне, впервые снимающегося в кино.

●

В Милане начались съемки фильма режиссера Доменико Грациано «Сын нашего времени». Это еще одна картина, посвященная проблеме преступности в среде современной итальянской молодежи. В главных ролях: Энио Джиролами, Валериа Фабрици, Роберто Риссо и Джино Черви.

●

«Кто остановится, тот погиб» — под таким названием вышла на экран кинокомедия С. Корбуччи с участием Тото, Пеппино де Филиппо и других известных итальянских комиков. Фабула картины такова. Двое друзей служат в одной конторе и живут в смежных квартирах. Их продвижению по службе мешает грозный директор конторы, который скоропостижно умирает, так и не сказав, кого из друзей он собирался разжаловать и перевести в Сардинию. Друзья становятся ярыми врагами, каждый старается «подсидеть» и выжить другого, чтобы сохранить за собой теплое местечко. Дело кончается тем, что в результате взаимных интриг оба вынуждены уехать в Сардинию. Итальянская кинопечать положительно расценивает игру исполнителей главных ролей.

●

После шумного успеха фильма «Рокко и его братья» режиссер Джиорджио Симонелли решил, что сейчас самое подходящее время приступить к съемкам кинокомедии «Рокко и его сестры»... Фильм расскажет историю жителя Сицилии (артист Мурджиа) и его четырех хорошеньких сестер, которые «в погоне за счастьем» жаждут перебраться в Милан. Когда семейство проезжает через Рим, Рокко попадает в тюрьму, а его сестрицы каждая по-своему устраивают свою судьбу.

●

По словам Маурицио Лода-Фе, директора картины «Содом и Гоморра», эта совместная итало-американская постановка будет самой грандиозной в 1961 году. Фильм снимается в Италии и Марокко. Режиссер Роберт Олдрич. В роли Лота — английский актер Стюарт Грейнджер. Его жену играет Анна-Мария Пиранджели, повелительницу Содома играет Анук Эме. В фильме снимаются также Стэнли Бейкер, Россана Подеста, Клавдия Мори и другие. Картина изобилует массовыми сценами и комбинированными съемками.

В апреле в Вероне начались съемки еще одного «боевика» на библейский сюжет — «Варавва». Его ставит Ричард Флейшер, пригласивший американских актеров Антони Куина (для заглавной роли), Джека Пеленса и итальянскую актрису Сильвану Мангано. Продюсер фильма Дино Де Лаурентис.

●

«Призраки в Риме» — так называется новый фильм режиссера Антонио Пьетранджели. Герои этой цветной комедии-сказки — безобидные призраки, населяющие старый патрицианский дворец. Хозяин решает продать его. Чтобы избежать выселения, призраки приглашают художника нарисовать фреску на потолке: тогда дворец станет памятником культуры и будет неприкосновенен. Потом они подкупают эксперта-критика, авторитетно объявляющего дворец произведением искусства. И в результате во дворце все остается по-старому.

Газета «Унита» пишет, что фильм воспринимается как тонкая сатира на нравы современной Италии. В актерский ансамбль входят Марчелло Мастроянни, играющий сразу три роли, Эдуардо Де Филиппо, Витторио Гасман и другие.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Художественный фильм «Жизнь Лу Синя» снимается на шанхайской студии «Тяньма». Фильм приурочивается к 80-летию со дня рождения основоположника реализма в современной китайской литературе.

В подготовке сценария о Лу Сине приняла участие группа видных китайских драматургов и писателей. Фильм начинается с событий 1911 года, так называемой Синхайской революции, закончившейся свержением маньчжурской династии и провозглашением республики. Роль Лу Синя будет играть известный китайский киноактер Чжао Дань.

●

«Люди Бэйдахуана» — новый фильм Пекинской студии художественных фильмов. «Бэйдахуан» означает в переводе с китайского «Большая северная пустошь». Так называют в Китае огромные массивы целинных земель на северо-востоке страны. Фильм расскажет о пионерах освоения этих земель. Режиссеры фильма — Цуй Вэй и Чэнь Хуай-ай. Сценарий написан группой литераторов провинции Хэйлунцзян.

●

Созданная весной прошлого года Пекинская студия научно-популярных фильмов за первый год своего существования выпустила 59 кинокартин. Среди фильмов, снятых этим молодым коллективом, особый интерес представляют ленты, запечатлевшие жизнь национальных меньшинств куцзун и дулун. Многие кинокартины студии пропагандируют передовой опыт работников промышленности и сельского хозяйства.

КУБА

Кубинская ассоциация театральных и кинематографических критиков опубликовала список лучших фильмов 1960 года, демонстрировавшихся на Кубе. Первые пять мест заняли фильмы: «Баллада о солдате», «Неотправленное письмо», «400 ударов», «Сережа» и «Соль земли».

ПОЛЬША

Кинофильм Г. Чухрая «Баллада о солдате» наряду с «Земляничной поляной» Ингмара Бергмана был признан в Польше лучшим иностранным фильмом прошлого года и удостоен премии польской кинокритики «Варшавская сирена».

●

Самым популярным фильмом, выпущенным в Польше за последний год, польская печать считает широкоэкранный фильм «Крестоносцы», поставленный режиссером Александром Фордом.

По установившейся традиции, читатели журнала «Экран» и газеты «Курьер польски» ежегодно отмечают лучшего отечественного кинорежиссера и наиболее популярного актера. На этот раз пальма первенства присуждена создателю «Крестоносцев» — А. Форду и исполнителям главных ролей — Гражине Станишевской, Мечиславу Каленику и Уресуле Моджинской.

●

«Нефть» — новый фильм режиссера Станислава Ленартовича. В главных ролях снимались Тадеуш Янчар, Тереза Ижевска и Здзислав Каржевский.

США

«Когда кровь кипит» — так называется фильм Гарри Клейнера (по одноименному роману Уильяма Пирсона) о нравах американского общества. Беспринципный прокурор, стремящийся получить пост губернатора, ради своей популярности упорно добивается осуждения человека, ложно обвиненного в убийстве. Судья играет на руку прокурору; невинно осужденного мог бы спасти сенатор, но с ним приключается сердечный припадок...

«В этом фильме больше правды, чем во многих хороших фильмах последних лет», — пишет журнал «Филмз ин ревью».

«101 далматинский пес» (режиссер Уолт Дисней)

Солистка Венгерского ансамбля песни и танца Эржебет Варга в фильме «Венгерский танец» (производство «Уолт Дисней продакшн»)

●

Нью-йоркская печать широко рекламирует новый полнометражный мультипликационный фильм Уолта Диснея «101 далматинский пес». Сценарий картины написан по повести Доди Смит. Работа над фильмом, состоящим из 113 700 отдельных рисунков, продолжалась три года.

●

Режиссеры Генри Левин и Марио Бава снимают широкоэкранный цветной фильм «Чудеса Аладина». В заглавной роли — известный американский актер и танцор Дональд О'Коннор. В фильме также снимаются Витторио Де Сика, Альдо Фабрици, Ноэлл Эдемс.

●

В возрасте пятидесяти трех лет Клодет Кольбер снова появилась на экране — после шестилетнего перерыва, в течение которого она выступала только по телевидению. Ее карьера началась еще в эпоху немого кино в фильме «Ради всего святого» («Из любви к Майку»). В 1934 году актриса получила премию «Оскар» за исполнение роли в фильме «Это случилось однажды ночью». Последний фильм с ее участием, «Леди из Техаса», относится к 1955 году. Сейчас вышел на экран фильм режиссера Дельмара Девиса «Пэрриш», где Клодет Кольбер играет роль матери героя, которая тяготится жизнью в большом городе и уезжает работать на табачную плантацию.

ФРАНЦИЯ

В лионском издательстве Сердок Лион вышли в серии «Крупным планом» монографии о Жаке Превере, Луисе Бюнюэле и Микельанджело Антониони. В каждой монографии — богатый фильмографический материал, отрывки из сценариев, кадры из фильмов.

Сборник «Жерар Филип», посвященный безвременно скончавшемуся замечательному французскому артисту, вышел в парижском издательстве Галлимар. На 450 страницах этой книги приведены воспоминания и высказывания примерно ста писателей, художников, актеров, режиссеров и критиков, которые знали Жерара Филипа, встречались с ним, писали о нем. Материал собран Анной Филип, вдовой артиста.

Норбер Карбонно, постановщик фильма «Кандид», пригласил исполнителя заглавной роли Жана Пьера Касселя сниматься в новой картине «Тринадцатая улица Надежды». Это сатирическая комедия, действующие лица которой работники телевидения.

Фернандель в фильме «Крез»

Поль Павьо закончил свой второй полнометражный фильм «Портрет-робот».

Некий молодой человек, которого зовут Жильбер Витри, обнаружив в газетах «портрет-робот» убийцы (речь идет об условном портрете, составленном по приметам преступника), решил, что он странным образом похож на этого преступника. К тому же Витри не мог вспомнить, где он находился в момент совершения преступления. Он охвачен ужасом, ему кажется, что все его узнают, что вот-вот его арестуют... Он бежит из Парижа в лес Рамбуйе. Но потом снова возвращается в Париж в надежде все же решить эту загадку.

Сидней Пуатье и Поль Ньюмен в фильме «Парижский блюз» (режиссер Мартин Ритт)

Центральную роль исполняет Морис Роне.

Теперь Поль Павьо предполагает снимать картину «Новая Богема». Сценарий написан Павьо совместно с Рене Массоном (автором романа, по которому Павьо снимал фильм «Панталаскас»).

Действие «Новой Богемы» происходит в Париже в среде молодых художников.

Клавдия Кардинале в фильме Марселя Карне «Дама с камелиями, 1962»

Осовремененный вариант экранизации знаменитого романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» намерен осуществить Марсель Карне. Роль Маргариты Готье будет исполнять итальянская актриса Клавдия Кардинале. В отличие от своих предшественниц героиня фильма «Дама с камелиями, 1962» скончается не от скоротечной чахотки, а от белокровия, модной болезни «атомного века».

Режиссер Жан Валер, известный нам по фильму «Приговор», закончил картину «Взрослые люди» с участием Мишлин Прель, Мориса Роне и американской актрисы Джин Сьеберг. Герои фильма — «лишние люди» нашего времени. Подзаголовок фильма — «Страх перед пустотой» — резюмирует отношение героев к жизни.

●

«Спрос на молодого актера Алена Делона, после того как он сыграл роль Рокко в фильме Висконти «Рокко и его братья», растет не по дням, а по часам»,— пишет «Синемонд». По окончании съемок фильма Рене Клемана «Жить, какая радость!» Делон выступает в Париже в пьесе драматурга Джона Форда «Как жаль, что она шлюха». Очередная работа Делона в кино—образ Марко Поло в картине «Приключения Марко Поло», которую ставит Кристиан-Жак (в первом фильме на этот же сюжет, созданном в 1936 году, заглавную роль исполнял Гарри Купер). Кристиан-Жак придает особое значение этому фильму, ибо, по его словам, «образ Марко Поло, посланца мира и дружбы между Западом и Востоком, приобретает в наше время особое значение».

●

Первый фильм Жака Деми «Лола» поставлен, как пишет «Юманите», по весьма пресному сценарию, и лишь темпераментная и талантливая режиссура помогла создать увлекательную картину. Будни провинциального города Нанта, сбившийся с пути юноша (Марк Мишель), его подруга детства, ныне танцовщица из кабаре (в исполнении Анук Эме), мелодраматичные и сентиментальные ситуации... Однако режиссеру удалось создать жизненно достоверные образы. По мнению газеты, режиссер сумел «реабилитировать» мелодраму, как это до него порой делали Луи Деллюк, Жан Виго и Жан Гремийон.

●

Присуждаемая в восемнадцатый раз премия имени Деллюка досталась режиссеру Анри Кольпи за его первый полнометражный фильм «Столь долгое отсутствие» с участием Алиды Валли и Жоржа Вильсона.

●

Первый «кинороман», выпущенный во Франции по советскому фильму, — «Баллада о солдате». Книга вышла в серии «Стар-Сине-Роман» с 300 кадрами из фильма в качестве иллюстраций.

ФРГ

«Угрожающе растет количество фильмов, пытающихся оправдать нацистов», — отмечает газета «Франкфуртер рундшау». В качестве примера газета указывает на фильм «Военная радиостанция в Кале», который, искажая исторические события, рисует палачей из гестапо как «группу честных, но обманутых людей».

●

Иоганна фон Коциан и Хансйорг Фельми — исполнители главных ролей в фильме Курта Гофмана «Мы вундеркинды» — снимаются в новой картине этого режиссера «Супружество господина Миссисипи», сценарий которого написан по мотивам сатирической пьесы Фридриха Дюрренмата.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На Баррандовской студии закончена работа над новым художественным фильмом «Посев» — о жизни сельской молодежи. Поставил его один из старейших режиссеров Вацлав Кршка (известный советским зрителям по фильмам «Герои старой Праги» и «Из моей жизни»).

●

В последние два года в Чехословакии возник новый для нее жанр фильмов, в которых сочетаются элементы игрового и документального кино. Одна из таких лент, «Пять крон» Йозефа Пинкавы, получила на прошлогоднем фестивале в Канне сразу две премии. Вслед за этим фильмом Пинкава сделал картину «Кому принадлежит кубок» и сейчас работает над широкоэкранным фильмом «Жизнь на рельсах». Это история двух мальчиков, опоздавших на школьную экскурсию и догоняющих своих товарищей на самых различных видах поездов.

Вит Ольмер и Эва Блажкова в главных ролях фильма «Посев» (режиссер Вацлав Кршка)

●

«Не угодно ли такси?..» — новый фильм Иржи Секвенса по сценарию Яна Отченашека. Его герой — шофер такси, который становится свидетелем всевозможных событий в жизни своих пассажиров и иногда даже влияет на их судьбы.

Главную роль исполняет Владимир Меншик. В фильме играют также Яна Брейхова и Яна Главачова.

●

Чехословакия заключила соглашения с Тунисом, Марокко, Гвинеей, Ганой, Того, Эфиопией и ОАР об обмене выпусками кинохроники. В этом году в Тунисе, Марокко и Эфиопии будут проходить «Недели чехословацкого фильма». В Эфиопии будет демонстрироваться двенадцать чехословацких художественных фильмов. Телевидение ОАР покажет две чехословацкие картины— «Пробуждение» и «Авария».

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Чистое небо», 11 ч., цветной.

Автор сценария Д. Храбровицкий; постановщик Г. Чухрай; оператор С. Полуянов; художник Б. Немечек; режиссер В. Глазков; композитор М. Зив; звукооператор Л. Булгаков. Комбинированные съемки: оператор В. Рылач; художник А. Клименко.

В ролях: Саша Львова — Н. Дробышева, Алексей Астахов — Е. Урбанский, Люся — Н. Кузьмина, Петя — В. Коняев, Митя — Г. Куликов, Иван Ильич — Л. Князев, Николай Авдеевич — Г. Георгиу, Сергей — О. Табаков и Алик Крылов, Егорка — Виталик Бондарев.

В эпизодах: А. Александрушкин, В. Анисько, К Барташевич, А. Дубов, П. Кирюткин, Т. Носова, Н. Хрящиков.

●

«Любушка» (по повести Л. Ширяева «Внук Тальони»), 10 ч.

Сценарий Н. Эрдмана; постановка В. Каплуновского; оператор Э. Гулидов; художник А. Пархоменко; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Коренблюм; режиссеры: Э. Ходжикян, М. Гоморов.

В ролях: Е. Шутов, О. Ефремов, Е. Евстигнеев, С. Ромоданов, В. Заманский, Л. Масоха, П. Тарасов, Л. Куравлев, В. Коваль, В. Владимирова, И. Сретенский, А. Шворин, Ю. Белов, Ю. Медведев, Г. Гумилевский, Г. Слабиняк, Р. Муратов, А. Лебедев, В. Колпаков, Л. Пирогов, Н. Архангельская, Т. Логинова, Н. Дорошина, А. Максимова, К. Канаева, В. Сперантова, О. Коберидзе, Ю. Киреев, В. Лебедев, В. Маренков.

●

«Дуэль» (по повести А. П. Чехова), 9 ч., цветной.

Сценарная разработка Т. Березанцевой; постановка Т. Березанцевой, Л. Рудника; оператор А. Эгина; художник В. Камский; композитор В. Юровский; звукооператор В. Ладыгина.

В ролях: Лаевский — О. Стриженов, Фон-Корен — В. Дружников, Надежда Федоровна — Л. Шагалова, Самойленко — А. Хвыля, Победов — Л. Кадров, Кирилин — Г. Георгиу, Марья Константиновна — Е. Кузьмина, Битюгов — Л. Пирогов, Ачмианов — Ю. Леонидов.

В эпизодах: В. Бурлакова, П. Винник, Э. Геллер, А. Кузнецов, В. Кулик, С. Свашенко, П. Соболевский, И. Федорова, Н. Вильвовская, С. Ермилов.

●

«Каток и скрипка», 5 ч., цветной.

Сценарий А. Кончаловского, А. Тарковского; постановка А. Тарковского, оператор В. Юсов; художник С. Агоян; режиссер О. Герц; композитор В. Овчинников; звукооператор В. Крачковский. Комбинированные съемки: операторы: Б. Плужников, В. Севостьянов; художник А. Рудаченко.

В ролях: Саша — Игорь Фомченко, Сергей — В. Заманский, девушка — Н. Архангельская.

В эпизодах: Марина Аджубей, Юра Бруссер, Слава Борисов, Саша Витославский, Саша Ильин, Коля Козарев, Гена Клячковский, Игорь Коровиков, Женя Федченко, Таня Прохорова, А. Максимова, Л. Семенова, Г. Жданова, М. Фигнер.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Евдокия», 11 ч.

Автор сценария В. Панова; режиссер-постановщик Т. Лиознова, операторы: П. Катаев, Ж. Мартов; художники: Б. Дуленков, А. Вагичев; композитор Л. Афанасьев; звукооператор Н. Кратенкова; режиссер М. Барабанова. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художники: С. Иванов, Ю. Миловский.

В ролях: Евдокия — Л. Хитяева, Евдоким — Н. Лебедев, их дети: Наташа — Люба Басова, Ольга Наровчатова, А. Румянцева; Андрей — Юра Ахмадулин, Е. Ануфриев, Павел — Саша Барсов, В. Ивашов, Катя — Лена Павленко, Н. Защипина; Сашенька — Миша Дьяков, Саша Галченков; Авдеев — П. Константинов, Анна Шкапидар — В. Алтайская, Порохин — В. Зубков, Шестеркин — И. Рыжов, Марьюшка — Е. Максимова, Настя — М. Львова.

В эпизодах: А. Арсланов, А. Дудоров, П. Савин, Л. Давыдов-Субоч, Г. Шеповалов, К. Хабарова, К. Козьмина, В. Беляева.

«Конец старой Березовки», 8 ч.

Автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик В. Эйсымонт; главный оператор Б. Монастырский; художник Б. Дуленков; композитор Л. Шварц; звукооператор Н. Писарев; режиссер И. Сафарова; оператор И. Зарафьян. Комбинированные съемки: В. Никитченко, А. Соколов.

В ролях: Дегтярев — Е. Буренков, Лиза — Н. Дорошина, Варвара Николаевна — В. Владимирова, Сахаров — В. Гусев, учительница — Т. Пельтцер, Боря — Стасик Лыхин, Надя — Алла Гутчина.

В эпизодах: Е. Шутов, Г. Вицин, Дима Успенский, А. Васильев, Н. Новлянский, Сережа Смирнов, Г. Самохина, Витя Стульчиков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«До будущей весны...», 6 ч.

Автор сценария С. Воронин; режиссер-постановщик В. Соколов; главный оператор С. Иванов; художник И. Иванов; режиссер Л. Карасева; оператор М. Аврутин; композитор Н. Симонян; звукооператор А. Волохова.

В ролях: Вера — Л. Марченко, Алексей — И. Смоктуновский, отец Веры — В. Архипенко, Настя — М. Призван-Соколова, Наташа — Г. Васильева, Василий — В. Андреев, Силантьич — Н. Новлянский, болтливая баба — К. Фролова; дети: Витька —

Саша Яценко, Митька — Игорь Богданов, Васька — Вова Бойцов, Аленка — Лена Папп, Надюшка — Оля Юдина.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Тайна зеленого бора» (по мотивам повести П. П. Бажова «Зеленая кобылка»), 8 ч., цветной.

Автор сценария Я. Филиппов; режиссер-постановщик О. Николаевский; операторы: А. Трофимов, Р. Рувинов; художник Ю. Истратов; композитор Г. Белоглазов; звукооператор В. Чулков.

В ролях: Егорка — Володя Махов, Петька — Витя Евдокимов, Коля — Боря Емлин, «Политика» — Н. Довженко, Сенька — Саша Савиных, Чируха — Коля Красулин, отец Егорки — М. Иванов, мать — В. Волкова, бабушка — И. Гусева, Гриньша — Г. Билль, Тулункин — О. Николаевский, дед — Н. Бадьев, приказчик — К. Максимов, стражник — К. Вологдин.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Тигр и осел» (по мотивам басен Сулхан-Саба Орбелиани), 1 ч., цветной.

Автор сценария К. Гогодзе; режиссер-постановщик О. Андроникашвили; главные художники: Б. Стариковский, В. Наскидашвили; оператор С. Спарсиашвили; художник по фонам Г. Касрадзе; композитор М. Давиташвили; звукооператор Д. Ломидзе; художники-декораторы: А. Гамкрелидзе, Д. Лурсманашвили, В. Мезурнишвили, Б. Тирацов, Э. Хачоян; художники - мультипликаторы; Г. Лаврелашвили, Г. Новожилов, Л. Попов, Н. Поморцева, А. Хускивадзе, Н. Шаликашвили, И. Дояшвили, Л. Ахобадзе, В. Саркисов, И. Териан, С. Торосьян, Э. Макашвили.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Рожденные жить», 9 ч.

Сценарий Л. Вагаршяна, А. Агабабова, С. Ризаева; режиссер-постановщик Л. Вагаршян; оператор А. Джалалян; режиссеры: А. Айрапетян, Г. Мушегян; художники: Р. П. Бабаян, Г. Мекинян; композитор Э. Оганесян; звукооператор Э. Ванунц.

В ролях: Гурген Арамян — Г. Тонунц, Петросян — Д. Малян, Вова — С. Маркарян, Маша — А. Бадалян, Степан — В. Брылеев, Марфа — М. Блинова, старик — А. Бениаминов, Остап — П. Вескляров, Сашко — Л. Барашков, Арнольд — Ф. Яворский, Наташа — Д. Столярская, тетя Таня — О. Лебзак, Люба — Е. Муратова, Костя — Е. Агафонов, Марчелло — С. Давидян, Вазген Арамян — П. Луспекаев, Дмитрий Петрович — А. Соловьев, Аня — Р. Макагонова, Гриша — Г. Юхтин.

В эпизодах: Л. Самвелян, И. Певная, Д. Капка, В. Волчек, Ю. Магелевцев, Е. Балиев, А. Белоусов, Н. Резник и другие.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Дом с мезонином» (по А. П. Чехову), 8 ч., цветной.

Автор сценария П. Ерофеев; режиссер-постановщик Я. Базелян; оператор А. Рыбин; художник-постановщик Б. Комяков; композитор А. Муравлев; звукооператор Н. Шарый; режиссер Д. Кадацкий.

В ролях: художник — С. Яковлев, Лидия — Н. Мышкова, Мисюсь — Л. Гордейчик, Екатерина Павловна — О. Жизнева, Белокуров, помещик — Ю. Леонидов, Любовь Ивановна — В. Алтайская, Даша — В. Ананьина, лакей Белокурова — С. Калинин.

В эпизодах: Г. Смирнова, Н. Олещенко, Д. Тарасов, А. Покорский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Про козла» (по С. Маршаку), 2 ч., цветной.

Режиссеры: И. Боярский, В. Курчевский; оператор Т. Бунимович; художник - постановщик В. Курчевский; композитор М. Вайнберг; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды: Б. Меерович, Л. Жданов, К. Мамонов; куклы и декорации выполнены В. Курановым, Г. Геттингер, П. Лесиным, Б. Караваевым, В. Калашниковой, П. Гусевым, В. Алисовым, М. Чеснoковой, С. Знаменской, А. Филасовым под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: А. Бурова, М. Петров, А. Папанов.

●

«Три зятя», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Длугач, С. Романов; режиссер Г. Ломидзе; оператор И. Голомб; художник Э. Меламед; композитор Н. Иванов-Радкевич; звукооператор Б. Фильчиков; куклы и декорации изготовили: В. Куранов, Н. Целиков, В. Калашникова, П. Гусев, В. Алисов, В. Чернихова, В. Черкинская, М. Чеснокова, Г. Геттингер, А. Филасов, О. Плюцинская под руководством Р. Гурова.

Куклами играют: В. Кусов, В. Закревский, В. Пузанов, А. Зорин.

●

«Дорогая копейка», 2 ч., цветной.

Автор сценария Е. Агранович; режиссер-постановщик И. Аксенчук; художник-постановщик В. Бордзиловский; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Е. Хлудова, Т. Таранович, Р. Миренкова, Ф. Епифанова, М. Восканьянц, В. Крумин, В. Балашов, В. Котеночкин, Б. Бутаков, К. Чикин, В. Зарубин, В. Долгих, А. Давыдов; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-декораторы: В. Валерианова, Д. Анпилов, Г. Аркадьев, К. Малышев, П. Коробаев.

Роли озвучивали: Копейка — В. Туманова, Пенс — Э. Гарин, Цент — С. Мартинсон, Пфенниг — С. Аникеев, Пятак-сторож — Г. Вицин, Мопс-копилка — Ю. Хржановский.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сказка о Коньке-Горбунке» (фильм-балет по сказке П. Ершова), 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Радунский; режиссер З. Тулубьева; главные операторы: М. Силенко, Е. Яцун; музыка Р. Щедрина; балетмейстер-постановщик А. Радунский; художник Б. Волков.

Текст читает Л. Хмара.

В ролях: М. Плисецкая, В. Васильев, А. Щербина, А. Радунский, А. Павлинов, И. Перегудов, А. Симачов, Л. Швачкин, Н. Таборко, В. Ворохобко.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пылающий остров», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Боровик, Р. Кармен; режиссер Р. Кармен; операторы: Р. Кармен, В. Киселев; композитор В. Васильев; звукооператор В. Котов; художники: И. Нижник, Н. Киселев; автор дикторского текста Г. Боровик.

Публицистический фильм о борьбе кубинского народа за свою свободу и независимость.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мы с Украины», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Малышко, В. Небера; режиссеры: В. Небера, В. Быковец; главный оператор И. Гольдштейн; операторы: К. Богдан, А. Ковальчук, С. Эпштейн, Я. Марченко. Ф. Каминский, В. Орлянкин, Т. Попова; звукооператоры: И. Ренков, Т. Гейко, С. Синкевич.

О Декаде украинской литературы и искусства в Москве.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мир рукоплещет», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, И. Сухишвили; автор дикторского текста К. Славин; режиссер-постановщик и оператор Г. Асатиани; композитор Д. Торадзе; звукооператор А. Дзагания.

Фильм построен на материалах гастролей Государственного ансамбля народного танца Грузии по двадцати странам мира.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Родная песня», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Оганесян, А. Шагинян, Л. Исаакян; автор дикторского текста Ю. Каравкин; режиссер-постановщик Л. Исаакян; режиссеры: А. Егиазарян, Г. Арутюнян; оператор Н. Симонян; звукооператоры: М. Самвелян, Д. Овсяников; художники: А. Саркисян, С. Сегомонян.

О музыке и народных танцах Армении.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Тихим вечером», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Емилиан Станев; режиссер Борислав Шаралиев; оператор Стоян Злычкин; художник Неделчо Нанев; композитор Лазар Николов; звукооператор Филип Христов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Антон — Любомир Димитров (дублирует Ю. Чекулаев), Бойка — Невена Коканова (Н. Зорская), Пащрапанов — Борислав Иванов (А. Тарасов), начальник полиции — Никола Динев (Б. Кордунов), подмастерье — Светослав Карабойков (С. Коренев), Дичевский — Коста Цонев (Ф. Яворский), Бай Васил — Иван Братанов (К. Тыртов), Дерменский — Никола Дадов (Ю. Саранцев).

●

«Бедная улица», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Петр Донев; режиссер Христо Писков; операторы: Георгий Алурков, Тодор Стоянов; художник Константин Джидров; композиторы: Георгий Пенков, Димитр Генков: звукооператор Иван Халачев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Петр — Коста Цонев (дублирует В. Рождественский), Йошка — Валентин Русецкий (А. Чемодуров), Катя — Николина Генева (Д. Столярская), матушка Сава — Надежда Вакывчиева (Е. Егорова), Васка — Лили Енева (Н. Зорская), Николай Матвеевич — Димитр Пешев (В. Кенигсон), доктор Дреновский — Георгий Кишкилов (Ю. Чекулаев), Жорж — Наум Шопов (О. Голубицкий), Бай Михал — Стефан Петров (Я. Беленький), Гриша — Димитр Бочев (Б. Кордунов).

●

«Великий поход» (по одноименной пьесе Чэнь Ци-тун), 8 ч., цветной.

Производство Пекинской киностудии и киностудии имени 1 августа.

Авторы сценария: Сунь Цянь, Чэн Инь; режиссеры: Чэн Инь, Хуа Чунь; оператор Гао Хунтао; художники: Лю Лунь, Чжан Чжэн; композиторы: Ши Юэ-мэн, Чэнь Гэн; звукооператор У Хань-бяо.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: политрук Ли Ю-го — Лань Ма (дублирует И. Лейрер), командир батальона Чжао Чжи-фан — Хуан Кай (А. Степанов), зам. комбата Ло Шунь-чэн — Лян Юйжу (А. Суснин), командир роты Ван — Чэнь Хуэйлян (Ю. Соловьев), Сяо Чжоу — Бай Эр-чунь (В. Терехов), Ли Фэн-лянь — Ли Мин (Л. Гурова), Лао Чжоу — Ван Чунь-шэн (Н. Гаврилов), командир полка — Фэн Гуан-хуэй (Н. Крюков), комиссар — Лю И-мин (М. Дубрава).

●

«Утенок и поросенок на катке», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Автор сценария и режиссер Константин Попеску; художники-постановщики: Елена Джеорджеску, Николае Хэпп; оператор Рад Кодрян; композитор Жан Ионеску; звукооператор Дан Ионеску; художники-мультипликаторы: Штефан Мунтяну, Роланд Пупзэ, Константин Кришмэрел, Артин Бадя, Флорика Вайнер, Семион Александреску, Аурелия Иван.

«Поезд вне расписания», 10 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Авторы сценария: Велько Булаич, Иво Браут, Степан Перович, Элио Петри; режиссер Велько Булаич; оператор Крешо Грчевия; художник Душко Еричевич; композитор Владимир Краус-Райтерич; звукооператор Эрик Молнар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Оливера Маркович, Инге Илин, Ивица Паер, Стоян Аранджелович, Лия Рхо Барбиери, Лилляна Вайлер, Милан Милошевич, Бата Живойнович.

Роли дублируют: К. Тыртов, В. Алексеенко, А. Игнатьев, О. Голубицкий, С. Холина, Б. Баташев, М. Крепкогорская, О. Иванова.

●

«Председатель — центр нападения», 9 ч.

Производство УФУС, Югославия.

Авторы сценария: Михайло Хабул, Димитрие Ачимович; режиссер Жорж Скригин; оператор Велибор Андреевич; художник Миомир Денич; композитор Боян Адамич; звукооператор Душан Алексич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Мия Алексич, Оливера Маркович, Северин Белич, Павле Вуисич, Перо Квргич, Татьяна Белякова, Соня Хлебш, Зденки Хершак, Страхиня Петрович, Деян Дубаич, Любиша Иванович.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, Б. Оленин, О. Мокшанцев, Д. Столярская, Ч. Сушкевич, А. Юрьев, Г. Малькова, А. Кубацкий, А. Петухова, В. Захарченко, Н. Граббе.

●

«Восьмая дверь», 8 ч.

Производство «Авалафильм», Югославия.

Автор сценария

М. Джурджевич; режиссер-постановщик Н. Танхофер; оператор М. Стоянович; художник В. Гаврик; композитор Д. Савин.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: М. Живанович, Н. Шкриняр, Л. Крстич, И. Миличевия, М. Пузич, М. Срдоч, М. Ловрич, П. Вуисич, С. Перович, С. Стоянович, Н. Рошич, Р. Джуричин.

Роли дублируют: профессор — К. Барташевич, его жена — Е. Мельникова, Вера — Д. Столярская, Марица — А. Заржицкая, молодая женщина — Е. Тэн, агент — О. Мокшанцев.

●

«Призыв» (первая серия), 9 ч.

Производство «Джемини студиоз», Индия.

Авторы сценария: Котамангалам Суббу, Раманд Сагар; режиссер П. Элсан; оператор С. С. Валаппа; художник М. С. Джанакирам; композитор К. Рамчандра; звукооператор К. Е. Биггс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ратан — Дилип Кумар (дублирует А. Песелев), Манджу — Виджаянтимала (Н. Зорская), Рамлал — Радж Кумар (В. Авдюшко), Парвати, его жена — Пандари Баи (К. Козленкова), Севакрам — Матилал (Б. Баташов), Малти — Б. Сароджа Деви (Л. Матвеенко), Ганду — Джонни Вокер (В. Баландин), Чалло — Мину Мумтаз (Н. Самсонова).

●

«Народ пробуждается» (вторая серия), 9 ч.

Производство студии «Шакти-фильм», Индия.

Сценарий Набенду Гхоза; режиссер Шакти Саманта; оператор Шанду; композитор С. Д. Бурман; звукооператоры: М. Эдулджи, И. М. Вагл.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ваниц积.

Роли исполняют: Мадхубала — Сунил Датт, Назир Хуссейн, Бепин Гупта, Мину Мумтаз Ниши, Сандер Кришнакант, Мадам Пури Манджу Гаутам, Кундан и другие.

Роли дублируют: М. Виноградова, Б. Кордунов, А. Кельберер, С. Холина, А Кончакова, М. Глузский, К. Карельских, Д. Нетребин, Г. Юхтин, К. Барташевич, Л. Драновская.

●

«Храбрец» (по сюжету Роберта Рич), 9 ч., цветной.

Производство «РКО Рэдио Пикчер», США.

Авторы сценария: Гарри Франклин, Меррилл Г. Уайт; режиссер Ирвинг Реппер; оператор Джек Кардифф; художник Рамон Родригес; композитор Виктор Янт; звукооператор Джордж Рейд; продюсеры: Морис Кинг, Фрэнк Кинг.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм».

Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Леонардо — Мишель Рей (дублирует М. Виноградова), Рафаэль Розильо — Родольфо Гойос (К. Тыртов) Мария — Эльса Карденас (Е. Тэн), Дон Алехандро — Карлос Наварро (В. Дружников), Марион Рандалл — Джой Лансинг (И. Скобцева), Фермин Ривера — Фермин Ривера (Н. Граббе), Сальвадор — Джордж Тревино (Я. Беленький), Мануэль — Карлос Фернандес (В. Грачев).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

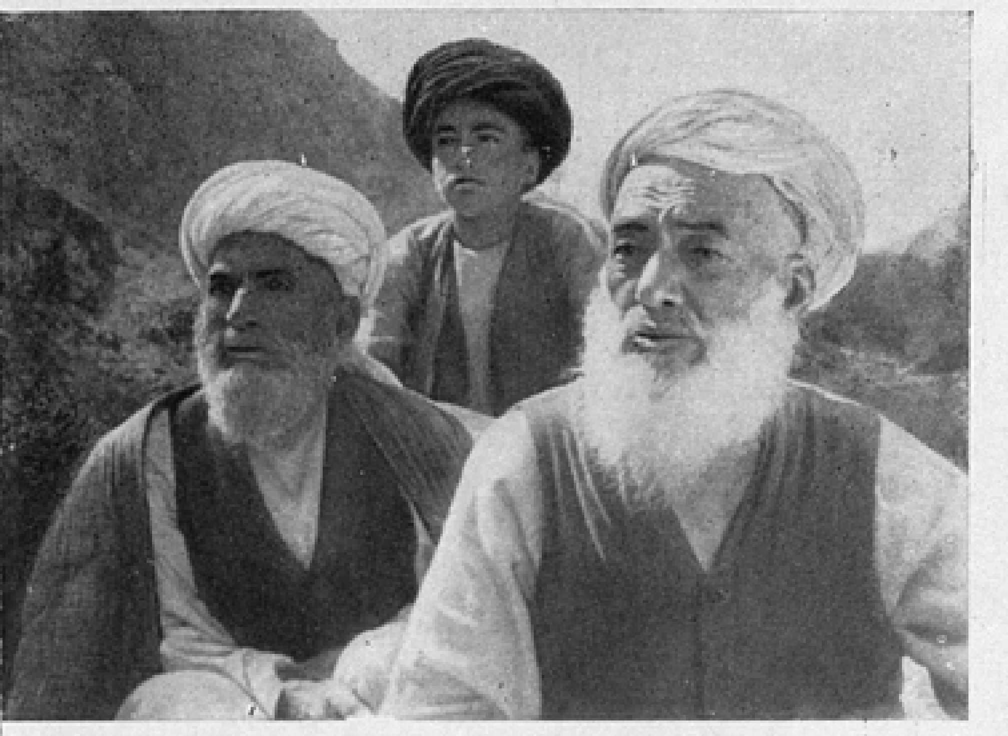
Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А07029. Подписано к печати 14/VI-1961 года
Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 11,65 (условных листов 19).
Учетно-издательских листов 17. Тираж 23000 экз. Заказ 1104
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Старики горных кишлаков часами любуются строителями дороги через Гиндукуш

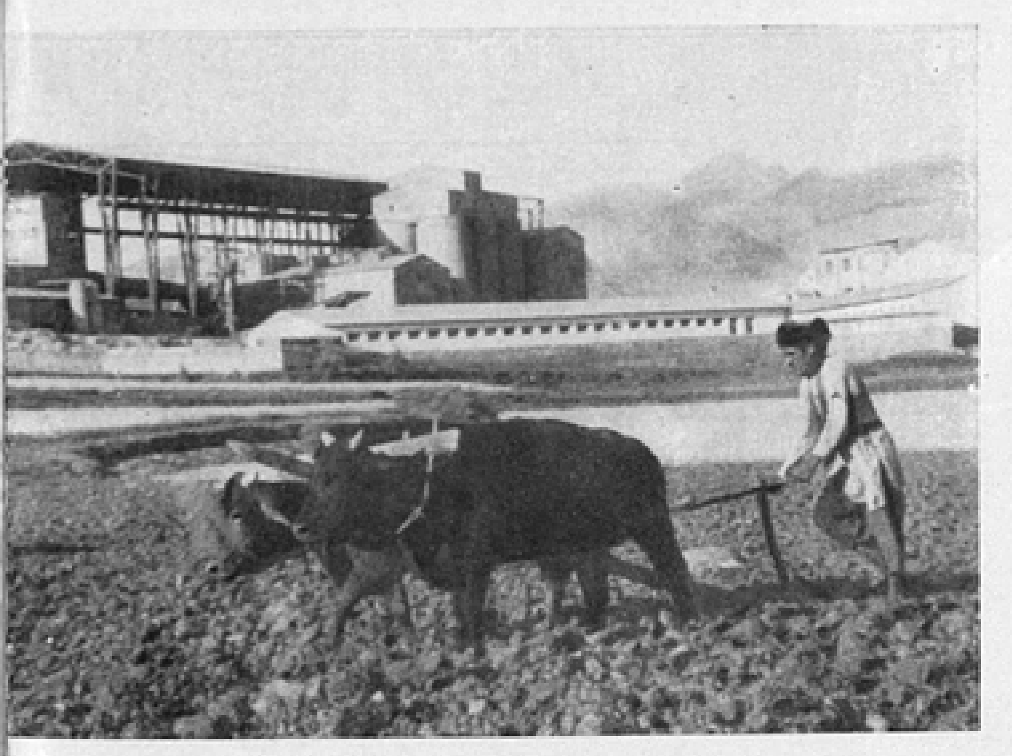
«ВЫШЕ САМЫХ ВЫСОКИХ ГОР»

Кадры из фильма о советско-афганской дружбе, созданного на Центральной студии документальных фильмов. Автор сценария и режиссер Ф. Киселев, операторы Е. Ефимов и А. Левитан, композитор С. Баласанян, дикторский текст Н. Шпиковского.

Молодой афганец в кузнечном цехе Джангалонского авторемонтного завода в Кабуле. Завод построен с помощью советских специалистов

Советские скреперы на строительстве плотины Карга

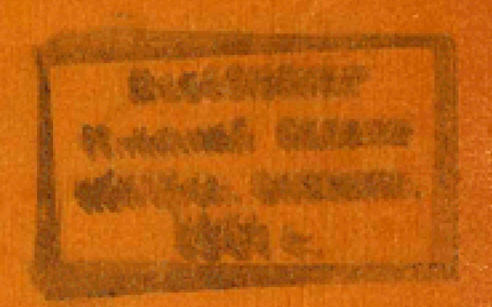
Порт Кызыл-Кала (Красная крепость) на Аму-Дарье. Строительство плотины Каргинского водохранилища



«Старое и новое» в Афганистане

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



Искусство КИНО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актер[...] кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документ[...] и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и [...] рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловы[...] вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кино[...] художников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.